

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA SAÚDE
Curso de Psicologia

LETÍCIA NAVARRO NUNES

**Um estudo sobre as contribuições terapêuticas da dança para a
autoestima das mulheres**

São Paulo
2020

LETÍCIA NAVARRO NUNES

Um estudo sobre as contribuições terapêuticas da dança para a autoestima das mulheres

Projeto de pesquisa apresentado como requisito parcial para avaliação da disciplina Trabalho de conclusão de curso II do curso de Psicologia, ministrado na Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde (FACHS) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. Paulo José Carvalho da Silva

São Paulo
2020

AGRADECIMENTO

Nada do que fazemos, fazemos só, por isso deixo meu agradecimento a todos que participaram do processo de criação, amadurecimento e desenvolvimento deste trabalho, a todos que de alguma forma participaram, sendo uma inspiração, um suporte, uma fonte de conhecimento, uma segunda opinião.

Agradeço

Paulo,

Adriana,

Ricardo,

Teresa,

Ana,

Mathilde,

Cristina,

Edson,

Néia,

Mario,

Thalma,

Carlos,

Letícia,

Álvaro,

Jayne,

Ana e

Ingrid.

“A autoestima que a dança me trouxe fez com que eu mudasse a relação que tinha com o meu corpo e isso não tem preço. É incrível você se olhar e se achar maravilhosa”
Ana Nuspi, 25¹

¹ SCHIAVON, Fabiana. Mulheres descobrem na dança burlesca o poder da autoconfiança e da liberdade de expressão. **Folha de S.paulo**. São Paulo. 31 maio 2019.

RESUMO

A pesquisa em questão pretendeu analisar os benefícios da dança a autoestima das mulheres que a praticam e se esta pode ser considerada enquanto terapêutica para a prática de psicólogos/psicólogas. Para tanto, uma pesquisa bibliográfica a respeito do conceito de autoestima - com base psicanalítica -, do conceito de dança e seu uso na psicologia enquanto intervenção terapêutica foi realizada. Seguiu-se realizando uma entrevista semiestruturada com duas mulheres adultas praticantes de dança; o material colhido com a entrevista compôs uma análise da vivência das entrevistadas com a dança, baseada no material teórico encontrado, e uma aplicação dos conceitos apresentados. A partir disso, foi possível traçar relação entre a melhora da autoestima das entrevistadas e a prática da dança, além de perceber intrínseca conexão com os processos relacionados a imagem do corpo e as vivências corporais. A função terapêutica da dança ficou evidente e, acrescido a ela, o fato de a junção da prática da dança com o processo psicoterapêutico poder ser responsável pela facilitação da melhora da autoestima. Observou-se, também, a diferença entre os estilos de dança para as consequências na autoestima, a ligação de certos estilos a liberdade sexual feminina e a influência das pressões sociais na constituição e flutuação do sentimento de autoestima.

Palavras-chave: autoestima; dança; psicanálise; pole dance; dança burlesca; imagem do corpo

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	6
2 OBJETIVOS	11
2.1 Objetivo geral.....	11
2.2 Objetivos específicos.....	11
3 METODOLOGIA	12
3.1 Participantes.....	12
3.2 Material.....	12
3.3 Procedimentos.....	12
3.4 Cuidados Éticos.....	13
4 CAPÍTULO I: CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS	14
4.1 A autoestima segundo a psicanálise.....	14
4.1.1 A imagem do corpo.....	14
5 CAPÍTULO II: A RESPEITO DA DANÇA	17
5.1 Os estilos de dança e suas diferentes implicações.....	23
5.2 Dança e repressões sociais – sexualidade e sensualidade feminina.....	23
5.2.1 O pole dance.....	27
5.2.2 A dança burlesca.....	30
6 CAPÍTULO III: OS CASOS “MATHILDE” E “CRISTINA”	33
6.1 Caso 1 – Mathilde.....	35
6.2 Caso 2 – Cristina.....	39
7 ANÁLISE	44
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS	50
9 REFERÊNCIAS	52
10 APÊNDICE	57
10.1 Entrevista.....	57

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa se deu pelo contato pessoal da autora com a dança, contato este que despertou interesse pela temática e mais especificamente pela observação de queixas frequentes, das mulheres que dançam, relacionadas ao próprio corpo e também ao modo negativo como o percebem. O relato dessas mulheres trouxe, muitas vezes, a busca na dança por uma forma de cuidar desse aspecto de si mesmas. A partir disso, se pretendeu estudar se a prática da dança pode contribuir com a autoestima dessas mulheres e se esse uso pode ser entendido, dentro da psicologia, como um método terapêutico.

Outro fator para a escolha do tema foi a escassez de produções teóricas da psicologia que relacionem a autoestima com a dança. O que se observou são estudos principalmente relacionados ao uso da arte na prática terapêutica dessa ciência (PANDOLFO; KESSLER, 2012; REIS, 2014a; REIS, 2014b; TAVARES; PRESTES, 2018) e pesquisas que relacionam essas duas temáticas em outros campos do saber, como medicina e educação física (FERREIRA; VILLELA; CARVALHO, 2010; MONTENEGRO, 2014; NANNI, 2005)

Essa pesquisa se iniciou por uma busca de produções teóricas para verificar como o tema da dança se apresenta em perspectivas mais gerais e como ele se relaciona com a psicologia, seguiu-se com a busca pelo conceito de autoestima produzido na psicanálise e em considerações dessa abordagem que contribuíssem para a construção do estudo. Por fim e por meio de uma pesquisa de campo (aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa, campus Monte Alegre da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - CEP-PUC/SP, número do Parecer: 3.918.30) pretendeu-se seguir com a busca pela observação de indícios de como e se essa terapêutica atua na busca dessas mulheres pelo amor próprio.

Como hipóteses iniciais, fundadas na experiência pessoal da autora e nos estudos encontrados a respeito do tema, acredita-se que essas mulheres procuram a dança como uma forma de elaboração das questões relacionadas à própria autoestima e veem nessa prática, mesmo que de modo inconsciente, uma forma de tentar encontrar o amor por si que fora perdido ou negado ao longo de suas vidas. De modo oposto, se não encontradas as relações, se espera buscar as contribuições dessa atividade para essas mulheres, já que se acredita que a dança é em seu fim uma prática terapêutica e benéfica para o sujeito. Ademais, vê-se na discussão desse tema uma oportunidade de estimular futuros estudos que possam contribuir para o uso da dança nas práticas da psicologia e, também, para a construção de um campo de atuação dessa ciência que seja mais acessível a classes sociais mais baixas.

Segundo Nanni (2005), ao longo da história a dança “veio ganhando novas formas, novos passos/movimentos, ritmos e sentidos estéticos, configurando-se em diferentes tipos, estilos e finalidades da dança.” (p. 46). É por conta desse constante movimento de transformações e construções culturais que a formulação de uma definição que abarque todas essas novas configurações traz consigo uma grande dificuldade, acrescida da variedade de atividades normalmente referidas à manifestação cultural em questão.

Para além dessa dificuldade em se construir uma definição única, podemos situar a dança no campo da atividade física e expressiva, sendo esta última corporal e ritmada. Segundo Montenegro (2014) “Um corpo que executa uma sequência de movimentos em um determinado ritmo, consciente, acompanhado ou não de melodia, expressando uma ideia ou sentimento é um corpo que dança; um corpo consciente que produz arte.” (p. 25).

A dança mantém íntima relação com a cultura, sendo reconhecida como uma das manifestações artísticas mais antigas ligada à necessidade do homem em expressar sua religiosidade, sua sexualidade e sua ludicidade, e é por meio do movimento que o corpo transforma emoções e tudo que é sentido e vivenciado no mundo em linguagem, que comunica ao outro o que o sujeito dançante precisa manifestar (FARO, 1986; NANNI, 2005; SOUZA; METZNER, 2013).

De acordo com Ferreira, Villela e Carvalho (2010) a dança permite aprofundar a percepção de si e do outro, facilita a consciência corporal e a descoberta de limites e potencialidades individuais por meio da vivência corporal, processo que pode contribuir no desenvolvimento emocional, no autoconceito, na autoestima e na autoexpressão, além de auxiliar na estruturação da identidade, produzindo um sujeito singular, que possui maneiras próprias de sentir, ser e agir.

Nanni (2005) refere que a produção de um sujeito singular a partir da dança, “[...] compreende [...] a possibilidade de romper com o sentido do corpo social massificado, padronizado e estereotipado que, em síntese, veicula uma espécie de violência corporal, porque induz à exploração e dominação do mesmo.” (p. 48)

Na psicologia, a arte assume papel de importância para a prática terapêutica e, sendo a dança uma expressão artística, podemos estender a ela as considerações para esse campo. A arte, segundo Reis (2014b) é um canal de expressão da subjetividade eficiente, que permite acessar conteúdos psíquicos e elaborá-los através da própria atividade artística. Dentre os temas que podem ser abordados pelo psicólogo através da arte estão “[...] traumas e conflitos emocionais, aspectos das relações interpessoais em um grupo, expectativas profissionais, gênero e sexualidade, identidade pessoal e coletiva [...]” (REIS, 2014b, p. 114)

Ainda segundo a autora, a atividade criadora permite dar forma à confusão emocional que o sujeito vive internamente e, também, transformá-la, produzindo outros modos de objetivação e de subjetivação. Desse modo, o trabalho do psicólogo mediado pelo fazer artístico trata especialmente da transmutação pela arte da subjetividade, da emoção e dos sentimentos em novas formas e em outros sentidos “[...] em um processo no qual, ao criar na arte, o sujeito se recria na vida” (REIS, 2014b, p. 156). Assim se dá a função terapêutica do fazer artístico, por meio dessa autodescoberta, desse reinventar-se e reconstruir-se.

Seguindo essa relação entre arte e sua perspectiva terapêutica, podemos pensar as contribuições da arte para a prática terapêutica da psicologia dentro do campo da arteterapia. A arteterapia é uma técnica terapêutica que exige conhecimentos do campo do saber da psicologia e da arte (TAVARES; PRESTES, 2018) e se utiliza de diferentes recursos desta última para que o sujeito possa expressar sua subjetividade por meio de sua prática (REIS, 2014a). Conforme essa linha teórica, a linguagem artística reflete as experiências interiores e pode proporcionar uma ampliação da consciência em relação aos fenômenos subjetivos, a ressignificação do sujeito acerca de si próprio e de sua relação com o mundo (REIS, 2014b) e a mediação do processo de autoconhecimento (PANDOLFO; KESSLER, 2012).

Como método de trabalho do psicólogo, a arteterapia pode ser adaptada a diferentes objetivos, sendo defendido que o fazer arte já propicia a “cura por si” (REIS, 2014b). Além disso, a abordagem propicia uma capacidade não-verbal de simbolização por meio da função catártica², o que facilita o contato com conteúdos inconscientes e contribui para o desenvolvimento da personalidade, a elaboração/resolução de conflitos (TAVARES; PRESTES, 2018), o desenvolvimento de potenciais criativos (PANDOLFO; KESSLER, 2012).

Pandolfo e Kessler (2012), por exemplo, comentam que a dança na arteterapia é utilizada como uma forma de permitir que o corpo se expresse, favorecendo experiências diversas que levem à consciência e ao conhecimento corporal, “buscando organização e reorganização através do movimento e da criatividade” (p. 6). Sendo esta uma modalidade aplicada principalmente em grupos, traz benefícios ao desenvolvimento dos sujeitos, a melhora da autoestima e o desenvolvimento das relações grupais, segundo os resultados obtidos pelos autores.

² Catarse: descarga dos afetos patogênicos, purgação (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001)

Na psicologia, para além do campo da arteterapia, a dança também assume papel importante para o trabalho do psicólogo em sua *práxis*. Lima e Silva Neto (2011) discutem a função da dança de possibilitar a identificação de conflitos a partir do modo como o corpo é colocado no espaço e no mundo por aquele que o possui. Esta atividade, para os autores, também remete a aspectos somáticos que apontam para a relação corpo-mente e para a interferência na saúde física ou psicológica. Outro elemento importante a ser considerado pelas intervenções terapêuticas é a possibilidade que essa expressão artística possui de estimular a criatividade e a criação, movimentos muito relevantes dentro de um processo terapêutico.

Se pensarmos que as dificuldades psicológicas em se encontrar saídas para dores e sofrimentos também estão ligadas a uma dificuldade ativação³ de portas criativas diante de problemas ou situações presentes, o treino criativo deveria ser tomado com maior seriedade pelos profissionais de psicoterapias. (LIMA; SILVA NETO, 2011, p. 42)

Outros autores (PANDOLFO; KESSLER, 2012; REIS, 2014b) também apontam para este elemento, no sentido de reconhecer a promoção e a potencialização da criatividade que as atividades artísticas possuem, possibilitando a manifestação de potenciais de resolutividade que antes estavam obstruídos por situações limitantes impostas e autoimpostas, abrindo caminho para a transformação subjetiva e a configuração de novas atitudes e expectativas em relação à vida. Ainda segundo os autores, é na identificação desses movimentos de transformação que também se identifica os processos de cura.

Conforme Lima, Abreu e Silva (2011), a dança também se apresenta como um fator promissor para o “aumento de autoestima, de saúde corporal, de vitalidade, de autoconsciência, além de uma apropriação do paciente de seu corpo” (p. 43). Em consonância a estes autores, no que diz respeito à autoestima, pesquisas revelam a função significativa que a dança tem em relação à percepção de si mais positiva, ao maior cuidado com o corpo e à maior autoavaliação (FERREIRA; VILLELA; CARVALHO, 2010; NANNI, 2005).

Sobre o tema da autoestima e a partir da teoria psicanalítica, que aqui se tomará como referencial, é difícil encontrar um consenso nas considerações a respeito do significado dessa expressão. O termo em alemão *Selbstgefühl* utilizado por Freud (1914a; 1914b; 1917) possibilita diversas traduções para a língua portuguesa, como “dignidade

³ “[...] dificuldade ativação [...]”: Essa expressão utilizada pelos autores, se refere a uma dificuldade de incentivo ao “ser criativo”, uma dificuldade em ativar formas criativas de resolução de conflitos.

peçoal, orgulho, consciência da própria dignidade” (GUIMARÃES, 2012), “amor-próprio” (SOUZA, 2010) e “autoconceito” (HANNIS, 1996).

Luiz Hannis (1996), considera que o termo em alemão se refere ao grau de estima que o sujeito tem por si, à valoração que faz de si mesmo e, mais precisamente, à expressão de como o sujeito se sente a respeito de si. É Marilene Carone (2011) que introduz o termo “autoestima” em sua tradução do texto *Luto e melancolia* (Freud, 1917), trazendo suas reflexões a respeito da tradução em uma nota de rodapé, “*Selbstgefühl* (autoestima) literalmente significa sentimento de si, convicção do próprio valor e poder.” (CARONE, 2011, p. 46)

Em seu livro *Narcisismo: autoestima, identidade, alteridade*, Luis Hornstein (2000) utiliza tanto o termo “autoestima” quanto o “sentimento de si” como possíveis traduções. Para ele, autoestima compreende “a qualidade do próprio (auto)”. Lancelle, citado por Hornstein (2000), se refere a Uwe Peter quando diz sobre a existência de dois significados para o termo em alemão.

Um é a consciência de uma pessoa a respeito de si mesma (sentimento de si) e o outro é a vivência do próprio valor a respeito de um sistema de ideais (sentimento de estima de si). Este difere segundo cada indivíduo, e pode ser vivenciado como positivo (orgulho, vitalidade) ou como negativo (culpa, vergonha, inferioridade). (HORNSTEIN, 2000, p. 68, tradução da autora⁴)

⁴ “[...] dificuldade ativação [...]”: Essa expressão utilizada pelos autores, se refere a uma dificuldade de incentivo ao “ser criativo”, uma dificuldade em ativar formas criativas de resolução de conflitos.

2 OBJETIVOS

2.1 Objetivo geral

Esta pesquisa visou analisar os benefícios que a prática da dança pode ter na autoestima de mulheres que a praticam, contribuindo no processo de apropriação do próprio corpo de forma valorativa, e se, por isso, esse uso pode ser considerado como um recurso terapêutico dentro da psicologia.

2.2 Objetivos específicos

Para tanto, a pesquisa teve como objetivo apresentar o conceito de dança e seu uso na psicologia como intervenção terapêutica, buscando, também, analisar o conceito de autoestima dentro da teoria psicanalítica e discutir a respeito das relações que trava com as instâncias psíquicas e suas dinâmicas. Além disso, pretendeu-se a partir da realização da pesquisa de campo verificar a aplicação dos conceitos abordados na vivência de mulheres praticantes da dança. Sobre essa vivência, se esperou observar os benefícios terapêuticos que a prática tem na autoestima das mulheres.

3 MÉTODO

3.1 Participantes

A pesquisa contou com a participação de duas mulheres adultas, Mathilde e Cristina⁵. Ambas graduadas, solteiras e independentes financeiramente, praticantes do pole dance e da dança burlesca, respectivamente. Mathilde e Cristina estão atualmente dentro de um processo psicoterapêutico.

3.2 Material

Os dados foram coletados em ambientes escolhidos pelas participantes, a partir de suas noções de conforto e conveniência, por meio de uma entrevista semiestruturada (ver apêndice). A entrevista foi construída com base, principalmente, em considerações teóricas a respeito da constituição da autoestima, a relacionando com a prática da dança e buscando manifestações das possíveis alterações desse sentimento em diversos aspectos da vida.

3.3 Procedimento

A pesquisa teve como base inicial a leitura de artigos, teses de doutorado, dissertações de mestrado e livros, sendo produzidos resumos e fichamentos que compuseram uma síntese dos aspectos mais relevantes para a compreensão do tema. Se configurando, portanto, como uma pesquisa bibliográfica fundada em considerações já feitas previamente por outros autores sobre a dança e o uso desta como intervenção terapêutica. Pesquisa semelhante também foi feita, a partir da teoria psicanalítica, a respeito do conceito de autoestima e outras considerações que contribuíssem para o entendimento do estudo.

Em um segundo momento, iniciou-se a busca das participantes por meio do Instagram⁶, tendo como critério para a participação a idade (18+), o sexo (feminino) e o tempo de prática da dança (mais de 1 ano). Após a seleção dos perfis, as participantes foram contatadas via mensagem e apresentadas brevemente à proposta da pesquisa.

⁵ Nomes fictícios adotados para manter a identidade das participantes em sigilo.

⁶ Rede social online de compartilhamento de fotos e vídeos

A entrevista foi realizada com o intuito de explorar a experiência dessas mulheres com a dança de uma forma mais flexível e que possibilitasse a introdução de outras temáticas consideradas relevantes pelas entrevistadas. Assim, as perguntas foram feitas de forma ampla, apenas pontuando a temática central do dado que se buscou colher, demarcando a possibilidade de introdução de novas temáticas. Além disso, procurou-se coletar as informações a partir de uma abordagem qualitativa com o objetivo de usá-las para ilustrar e aprofundar a análise da pesquisa.

3.4 Cuidados éticos

As entrevistas contaram com a apresentação às entrevistadas de um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE (apêndice). Este documento se baseou nas diretrizes contidas na Resolução CNS Nº 466/2012, MS, contendo esclarecimentos e solicitações às participantes.

Foi solicitado a colaboração para uma entrevista com tempo médio de 2 horas de duração, como também a autorização para o uso dos dados em publicações em revistas científicas e apresentações em eventos da área da saúde. Além disso, foi explicitado a isenção da pesquisa em constituir riscos de qualquer ordem, visto que todas as informações coletadas são de uso científico e a identidade da participante será mantida em sigilo.

As participantes foram esclarecidas sobre a participação voluntária e, por isso, a não obrigatoriedade de fornecer informações e/ou colaborar com as atividades fornecidas pela pesquisa. Caso decidam não participar do estudo ou resolverem desistir do mesmo, as participantes não sofreram nenhum dano. Por fim, a pesquisadora estará à disposição para esclarecimentos considerados necessários pelas participantes, deixando disponível a elas tanto o contato da pesquisadora como o do Professor orientador Dr. Paulo José Carvalho da Silva e uma via do TCLE.

4 CAPÍTULO I: CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

4.1. A autoestima segundo a psicanálise

Conforme a teoria psicanalítica, se orientando principalmente pelas produções de Freud (1914a; 1914b; 1917; 1938) e Luis Hornstein (2000), o sentimento de autoestima apresenta íntima relação com as configurações narcísicas, a atuação do supereu e a formação de um ideal de Eu. Tendo isso em vista, é importante que antes de se tratar mais atentamente deste sentimento se discorra a respeito do narcisismo, tema que guarda total relação com a constituição do que aqui se pretende estudar.

Narcisismo é definido por Freud (1914) como a retirada da libido do mundo externo e o seu redirecionamento ao Eu, processo este que é construído a partir do narcisismo primário. Sobre este último, inicialmente a libido é investida no Eu, que se encontra em desenvolvimento, e ao longo desse movimento é cedida aos objetos. Os dois tipos de investimentos se fazem presentes durante toda a vida do sujeito, podendo ser avançados ou recuados a depender dos processos e situações vivenciados, além disso, libido do Eu e libido do objeto se encontram em posições opostas, quanto mais uma é empregada mais a outra se empobrece.

Na vida adulta, outra dinâmica psíquica é observada, que não a hipotetizada por Freud como sendo a do narcisismo primário, e para entendê-la uma segunda hipótese é formulada, baseada no raciocínio de que, segundo Guimarães (2012), se a libido objetal é passível de ser reprimida, a libido do Eu também poderia ter esse destino. Para que essa repressão ocorra se faz necessário a formação de um ideal na tentativa de reaver um estado de satisfação desfrutado no narcisismo primário, já que o psiquismo se vê incapaz de renunciar totalmente à essa satisfação. Para este autor, essa incapacidade revela um princípio conservador do aparelho psíquico.

Esse ideal é chamado de “Ideal de Eu” e é nele que agora o Eu real se mede e para ele que o amor a si mesmo, que fora desfrutado na infância, se desloca. Então, o que o indivíduo projeta como seu ideal revela um anseio de retorno ao narcisismo primário, onde existia uma fusão entre o Eu e o seu ideal. Além disso, a satisfação dessa libido deslocada do narcisismo para o ideal de Eu ocorre através do cumprimento desse ideal, sendo o Supereu a instância responsável por assegurar essa satisfação narcísica, observando o Eu atual e o medindo pelo ideal.

É a partir da formação do ideal de Eu que se reproduz intrapsiquicamente a reciprocidade que existia dentro da relação mãe-bebê, tornando possível a regulação

interna da autoestima. Sobre esta última, que é o motivo pelo qual percorremos esse caminho até agora, Freud (1914) acredita ser a expressão da grandeza do Eu, sendo composta por restos do narcisismo primário, resíduos do sentimento de onipotência confirmados pelo cumprimento do ideal de Eu, pela satisfação da libido objetal e suas repercussões narcísicas.

Ela guarda relação de dependência com a libido narcísica, ou seja, as escolhas amorosas feitas durante a vida adulta são vistas como um esforço do psiquismo em reaver o amor narcísico por si mesmo, assim o ser amado é tido como um objetivo nessa escolha e como consequência disso se tem uma elevação da autoestima, ao passo que o não ser amado a rebaixa. Quem ama “perde” uma parte de seu narcisismo e só a obtém de volta quando é amado, ser amado acaba por levar o neurótico a amar a si mesmo, ou seja, existe uma dependência do investimento do outro em nossa autoestima, o amor do outro é a medida do amor de si.

Segundo Freud (1914), a autoestima nos ajuda quantitativamente a diferenciar as neuroses das parafrenias, o que nos faz localizar o que foi dito na neurose de transferência, uma vez que nessa organização a autoestima tende a diminuir, já que o intenso investimento libidinal retirado do Eu faz com que este fique desinvestido, se empobreça, por isso uma dependência do retorno do amor do outro no intuito de reinvestir o Eu. Já nas parafrenias, a autoestima tende a aumentar, pois o sujeito retira os investimentos do mundo para que sejam devolvidos ao Eu na tentativa de reunir dentro de si o amante e o amado, com isso o si mesmo é sempre investido a partir do outro.

Para Hornstein (2000) a autoestima possui uma configuração muito variável pois, o importante é a função que o outro vai desempenhar no que ele chama de “flutuações do sentimento de estima de si” (p. 68). Para esse autor podemos diferenciar a autoestima dentro de duas configurações narcísicas, a primeira é o narcisismo expansivo onde alguns vínculos, sendo estes estáveis ou substituídos compulsivamente, compensam a fragilidade da autoestima.

A segunda configuração é o narcisismo retraído, no qual o sujeito se defende do perigo da fusão se distanciando do objeto e negando a dependência que possui deste, aspiram a autonomia e evitam a desvalorização, sendo estes efeitos do desprezo que recebe do outro e do desprezo que direciona a si mesmo por se ver dependente desse objeto, ou seja, prisioneiro do desejo. O distanciamento do objeto nada mais é do que uma renúncia à satisfação pulsional por obediência ao supereu, o que traz desprazer ao Eu, mas, ao mesmo tempo, produz uma satisfação substituta oferecida pelo “orgulho narcisista”. O que acontece é que “o ego se sente elevado; orgulha-se da renúncia

instintual, como se ela constituísse uma realização de valor. [...] Quando o ego traz ao superego o sacrifício de uma renúncia instintual, ele espera ser recompensado recebendo mais amor deste último. ” (FREUD, 1938, p. 74).

Sempre de acordo com o Hornstein (2000), podemos entender a autoestima a partir das modalidades de investimento narcísico, sendo estas a busca ou a evitação da fusão. Na busca pela fusão a perda do sentimento que se tem por si é temida e para se combater esse temor cria-se uma série de relações objetais narcísicas, o que também protege o sujeito de uma angústia de fragmentação ou perda de limites que a separação produziria. O par presença-ausência é indissociável, sendo o excesso de presença visto como uma intrusão e o excesso de ausência visto como uma perda.

Se se evita a fusão, é por medo de perder seus próprios limites e seu sentimento de identidade. Essas pessoas tendem a autossuficiência negando toda dependência. Entravam apenas vínculos transitórios ou, se perduram, os desinvestem libidinalmente. É outra modalidade de vulnerabilidade narcísica. A defesa surge diante da possibilidade de que uma resposta não empática gere uma hemorragia narcísica (HORNSTEIN, 2000, p. 69, tradução da autora⁷)

Pensando na relação intrínseca que o narcisismo guarda com o sentimento de autoestima, é a relação entre o investimento do Eu e objetal, e a economia narcísica e objetal que baseiam, regulam e preservam a coesão desse sentimento, já que a conservação da identidade e do valor do Eu é uma meta primordial nas organizações narcísicas. No caso do investimento objetal, é como se o objeto provesse um sistema exógeno de regulação para compensar um possível déficit intrapsíquico.

Para Hornstein (2000) os encontros assumem papel fundamental na constituição e flutuação da autoestima. Ele diz:

O sentimento de si requer o intercambio continuo com os outros, supõe um compromisso entre aquilo que permanece e aquilo que se troca, entre um núcleo de identificações e de representações objetais e as recomposições que exigem os encontros (p. 74, tradução da autora⁸)

⁷ “Si se evita la fusión, es por miedo a perder sus propios límites y su sentimiento de identidad. Estas personas tienden a la autossuficiencia negando toda dependencia. Entablan vínculos sólo transitórios o, si perduran, los desinvesten libidinalmente. Es otra modalidad de vulnerabilidad narcísica. La defensa surge ante la posibilidad de que una respuesta no empática genere una hemorragia narcísica”

⁸ “El sentimiento de si requiere el intercambio continuo con los otros, supone un compromiso entre aquello que permanece y aquello que cambia, entre un núcleo de identificaciones y de representaciones objetales y las recomposiciones que exigen los encuentros.”

Esses encontros implicam uma reorganização dos investimentos, uma nova distribuição entre os apoios internos (narcisistas) e os apoios externos (objetais), a eleição de novos objetos e o duelo por outros. A esses movimentos se opõem resistências interiores e exteriores (o outro, a cultura), que requerem negociações entre as instâncias psíquicas, o sujeito e a pulsão de vida e de morte.

Tendo em vista as relações travadas entre a autoestima e o supereu, é possível ainda citar outros aspectos sobre este último que também influenciam nas flutuações do primeiro. O primeiro deles é o fato de tanto um supereu severo quanto um eu empobrecido pelo excesso de contrainvestimentos e com uma baixa capacidade de fazer ajustes satisfatórios alteram o sentimento de si, por isso a teoria psicanalítica descreve a instabilidade da autoestima segundo a relação entre o eu e o supereu.

O segundo, é a exigência exercida pelo supereu, que quanto maior, mais a autoestima diminui, além da angústia de perda do amor do supereu que faz com que seja necessário o uso de uma série de recursos psíquicos para que se diminua a distância entre as aspirações narcisistas e a representação do eu. Esta última envolve a representação de um corpo saudável e satisfatório esteticamente segundo os valores exigidos pelo ideal de eu, imagem esta que pode ser afetada por enfermidades e por mudanças corporais indesejadas.

Na psicanálise, vários autores tecem considerações a respeito dessa imagem corporal que, como vimos, exerce influência no sentimento de autoestima. A seguir, algumas dessas considerações serão apresentadas e exploradas.

4.1.1 A imagem do corpo

O termo “imagem do corpo” não tinha sido utilizada por Freud em suas considerações, por mais que a temática tenha sido considerada em suas teorizações sobre o Eu. É em 1938 que o neurologista e psicanalista Paul Ferdinand Schilder inaugura e abre um campo de investigação sobre o conceito, com a publicação de seu livro *A imagem do corpo*. As contribuições para a psicanálise se relacionam às discussões que sua publicação baseia sobre a estrutura libidinal da imagem corporal, sendo pano de fundo para futuras elaborações teóricas. (AMPARO; MAGALHÃES; CHATELARD, 2013)

Para Schilder, “a imagem do corpo não constitui uma simples representação mental. É um processo que envolve aspectos sensoriais e emocionais, não sendo uma mera sensação ou imaginação, mas uma percepção do corpo. ” (AMPARO; MAGALHÃES; CHATELARD, 2013, p. 510)

Amparo, Magalhães e Chatelard (2013), elencam alguns pontos fundamentais da teorização de Schilder que evidenciam o entendimento da imagem do corpo como uma estrutura psicológica. São eles:

- a. Sensação, percepção e motricidade como fundamentais na construção da imagem do corpo, sendo as sensações internas passíveis de significado somente quando conectadas à imagem do corpo.
- b. A imagem corporal como uma organização muito flexível, podendo incorporar partes ou abrir mão delas, se diferenciando constantemente, sua autoconstrução e autodestruição são contínuas e, ao longo de seu desenvolvimento, podem se relacionar às estruturas psíquicas.
- c. O contato contínuo com o mundo externo é entendido como parte integrante da construção da imagem do corpo. Através do processo de identificação - pela projeção da percepção-, partes do corpo dos outros seriam utilizadas e, por isso, se estabeleceria uma conexão íntima entre a imagem do sujeito e a do outro.
- d. A libido narcísica é colocada como detentora de um grande papel na construção da imagem do corpo, sendo esta seu objeto de investimento nos estágios de desenvolvimento libidinal (oral, anal, fálico e genital). Ao longo desses estágios a imagem corporal iria se modificando. "A topografia das zonas erógenas e a estrutura libidinal serão a base para as atitudes emocionais em relação ao corpo e terão um importante papel na definição da sua estrutura global. " (AMPARO; MAGALHÃES; CHATELARD, 2013, p. 511). Por isso, para entender a estrutura libidinal do corpo de um sujeito, seria necessário que se estudasse seu desenvolvimento libidinal.

Atualmente, dentre as teorizações a respeito do tema, grande importância se dá à Jacques Lacan e Françoise Dolto. Utilizaremos aqui as leituras de Juan-David Nasio (2009), em seu livro *Meu corpo e suas imagens*, a respeito das considerações sobre a temática da imagem do corpo dos dois autores citados.

Para Nasio (2009), a imagem do corpo é a substância do Eu, como se só soubéssemos que somos nós mesmos quando vemos e sentimos nosso corpo, sendo esta a ideia principal e fundante de sua obra. Essa imagem é composta "de duas imagens corporais de naturezas diferentes mas indissociáveis: a imagem mental de nossas sensações corporais e a imagem especular da aparência do nosso corpo. " (NASIO, 2009, p. 55)

Baseado na noção de Eu como “lugar de desconhecimento” (p.56) de Lacan, o autor descreve as formações que vamos construindo sobre nós mesmo como falsas, contraditórias e deformantes do Eu. Falsas, pois, amo ou odeio (consciente ou inconscientemente) esse objeto, ele me desperta elementos infantis e é percebido por um olhar julgador internalizado.

“Não existe eu puro; o eu resulta sempre da interpretação pessoal e afetiva do que sentimos e do que vemos de nosso corpo. ” (NASIO, 2009, p. 56). As imagens do corpo são sempre exageradas, por falta ou excesso, ou ainda por uma ideia falsa das sensações internas, uma miragem conveniente. “Não vemos senão o que queremos ver, ou melhor, o que nosso desejo inconsciente nos leva a ver.” (NASIO, 2009, p. 60)

Sendo uma percepção imaginarizada e fantasiada, “entre nosso corpo e nós interpõem-se inevitavelmente as lentes deformantes de nossas fantasias. Vivemos e morremos sem saber que um véu enganador, embebido de amor e ódio, de lembranças e julgamentos, sempre falseou a percepção de nosso corpo. ” (NASIO, 2009, p. 64)

Nasio (2009) entende corpo e imagem/fantasia como indissociáveis, e por isso qualifica o corpo fantasiado segundo as categorias lacanianas – real, imaginário e simbólico –, propondo novas categorias: corpo real, corpo imaginário e corpo simbólico.

O corpo real, é o corpo das sensações (internas e externas, sensorial), dos desejos (aberto ao outro, para dar e receber) e do gozo (que despende energia, em contínuo desgaste e degradação). Sua imagem é fluida e nos foge a consciência quando tentamos desenhar seus contornos. É constituída por imagens inconscientes das nossas sensações passadas, imagens motoras/comportamento involuntária e imagens conscientes das sensações presentes. Ou seja, é originalmente inconsciente, tornando-se ora ação e ora consciente

O corpo imaginário é aquele visto, principalmente no espelho (e assim, diretamente relacionada ao *estádio do espelho*⁹ laciano), é a silhueta humana percebida, sua massa total, sua sombra, nossa ou do outro. Silhueta que sempre nos causa alguma reação, seja ela positiva (me enamoro, me sinto cativado, me atraio) ou negativa (me decepciona, me aborrece), alimenta o amor e/ou o ódio.

O corpo simbólico é aquele simbolizado, o próprio símbolo e agente de mudanças na realidade do sujeito, é sempre parcial e fragmentário. São particularidades físicas

⁹ “Fase observável do desenvolvimento infantil durante a qual o bebê descobre, refletida num espelho, a imagem global de seu corpo. [...] é a fase durante a qual, pela primeira vez, a criança percebe no espelho uma silhueta humana, movente e dinâmica, que se reporta a ela. É igualmente a primeira vez que, vendo sua imagem se mexer, ela se percebe como uma entidade, isto é, como um indivíduo diferente dos seres e coisas que o cercam. ” (NASIO, 2009, p. 85-86)

tornadas significantes quando representantes intensas do sujeito como um todo, condicionando sua realidade profissional, afetiva e sexual. Com isso, o corpo simbólico é uma característica singular do sujeito - um nome - que impõe toda sua realidade e existência.

Não escolhemos o que somos; somos o que nossos significantes corporais querem que sejamos; somos alienados em relação a uma característica marcante de nosso físico e nada podemos fazer quanto a isso! Nada podemos fazer a não ser amar ou amaldiçoar o destino que a dita característica nos impõe. (NASIO, 2009, p. 98)

Em outra parte da obra em questão, Nasio (2009) traz as ponderações de Françoise Dolto e faz alguns apontamentos. Dolto, baseando sua prática, principalmente com crianças, na análise da linguagem corporal constrói o conceito de imagem inconsciente do corpo, imagem esta que, segundo a autora, se forma ao longo da primeira infância e permanece ativa durante toda a vida do sujeito.

Nasio (2009) apresenta uma certeza dos analistas em seus tratamentos, provavelmente aquela que baseia o início das formulações de Dolto sobre o corpo, que é a premissa da comunicação. Para ele, todo ser humano possui um desejo irreduzível de se comunicar com o outro, de falar com o outro sobre seu sofrimento. “O desejo do homem é o desejo de se comunicar com o outro.” (NASIO, 2009, p. 17).

Dito isso, entende-se que o conceito formulado por Dolto pretende responder às perguntas: 1) Como se comunicar com o inconsciente de um analisante que não consegue/sabe se comunicar por meio das palavras?; 2) Como consolar seu sofrimento? Mesmo não se comunicando via palavras, o sujeito transmite uma linguagem, linguagem arcaica baseada na união das sensações vividas na primeira infância, impressas em seu inconsciente e organizadas em uma linguagem corporal, que precisa que um outro a apreenda, traduza e a sonorize com palavras. (NASIO, 2009)

Quem sofre e procura uma análise espera que o analista traduza “em palavras seu antigo vivido corporal que, sempre ativo, provoca o sofrimento de hoje” (NASIO, 2009, p. 19). É esperado dos psicanalistas que aprendam a falar esse código, a imagem inconsciente do corpo, sendo esta linguagem via de acesso ao inconsciente.

Pormenorizando o conceito de Dolto, Nasio (2009) apresenta a imagem inconsciente do corpo como o conjunto das impressões gravadas no psiquismo do sujeito de suas experiências corporais da primeira infância. Contato do cuidador, físico, afetivo, simbólico. Tudo o que foi sentido pela criança antes de descobrir sua imagem, por volta dos três anos.

Essa descoberta de sua imagem pelo reflexo no espelho é vista por Françoise Dolto

como um trauma, um abalo no psiquismo infantil, pois é quando se dá conta que o que acreditava ser não passava de uma aparência de si, existindo uma grande discrepância entre a “irrealidade de sua imagem e a realidade de sua pessoa” (NASIO, 2009, p. 20).

Em reação a essa decepção, a criança esquece/recalca suas imagens inconscientes e agora se satisfaz com as imagens agradáveis do parecer ser. Já que os outros só possuem acesso a imagem do sujeito, nada mais lógico do que dar valor às aparências (corpo-visto) e negligenciar as sensações internas (corpo-vivido). Com isso, as imagens do corpo-visto prevalecem na consciência e as imagens do corpo-vivido prevalecem no inconsciente. (NASIO, 2009)

Sempre segundo Nasio (2009), ao longo do desenvolvimento libidinal as imagens inconscientes do corpo vão sendo reativadas e, apesar de recalçadas, permanecem ativas durante a vida do sujeito, se manifestando em todas as expressões do corpo adulto. São manifestações espontâneas, vistas, ouvidas e palpáveis, principalmente quando por via sintomática.

O autor considera essas imagens como o próprio inconsciente, já que possuem a mesma força e poder de determinação que usualmente referimos a ele, sendo o corpo como seu solo fértil. “Não o corpo físico isolado dos outros, mas um corpo impregnado pela presença do outro, vibrante ao contato carnal, desejante e simbólico da mãe, de uma mãe que é também uma mulher desejante e desejada pelo pai da criança.” (NASIO, 2009, p. 24)

Continuando a conceituação, a imagem inconsciente do corpo é uma sensação que perdura, uma sensação é percebida e uma imagem dela se imprime no inconsciente, como se fossem uma memória do que foi vivido pelo corpo infantil que possui poder de reincidir no corpo adulto.

Ainda, Nasio (2009) cita e interpreta outra conceituação de Dolto, a distinção da imagem do corpo em três modalidades, tentativa da autora de entender sua construção e remanejamento ao longo do desenvolvimento infantil, sendo elas: a imagem básica, a imagem funcional e a imagem erógena. A imagem de base proporciona a criança a sensação de que seu corpo seja uma massa densa e estável, que está amparada pelo chão e pelo braço que a carrega.

A imagem funcional dá a criança vida, a sensação de que seu corpo é uma massa agitada por energias internas que precisam ser satisfeitas em suas necessidades e desejos e busca por objetos imaginários e simbólicos. A imagem erógena dá a criança a sensação de que seu corpo é reduzido a um “orifício erógeno” (NASIO, 2009, p. 26), que se contrai e se dilata de prazer.

Na opinião de Nasio (2009), a imagem de base é a mais importante, pois proporciona a sensação de existir, se constituindo como a “imagem-refúgio” (p. 28), ela nos dá uma sensação de estabilidade, como se permanecemos os mesmos para além das mudanças no tempo e no espaço.

A partir disso, podemos entender a imagem do corpo como substancial para o desenvolvimento do eu e participante das dinâmicas inconscientes. É uma imagem formada em um processo que reúne as experiências corporais, influencias do meio externo, dos outros que nele habitam e intrínseco ao desenvolvimento libidinal.

Durante toda a vida as situações cotidianas vão nos afetando, convocando lembranças infantis corporais, ativando sentimentos de amor e ódio sobre si e, assim, fazendo com que a imagem do corpo vá se moldando e se modificando. É uma dinâmica que se movimenta e nos movimenta, ao mesmo tempo que constrói a forma como apresentamos nosso corpo e o que comunicamos a partir dele.

5 CAPÍTULO II: A RESPEITO DA DANÇA

5.1 Os estilos de dança e suas diferentes implicações

Consoante com Nogueira et al (2010) e, também, com o que exploramos anteriormente, a autoestima é diretamente afetada pela insatisfação com a imagem corporal, insatisfação esta que se relaciona à quando os padrões corporais “ideais”, impostos e exigidos pelo ideal de eu, não são alcançados. Como consequência disso, uma baixa autoestima pode ser desenvolvida, resultando em “percepções erradas do tamanho, conceitos falsos da forma e sentimentos negativos sobre o próprio corpo” (NOGUEIRA et al, 2010, p. 3).

Podemos, então, entender que os diversos estilos de dança podem, além de gerar alterações na imagem corporal dos dançarinos, promover uma alteração na autoestima dos mesmos. A partir do exposto, usamos de algumas pesquisas sobre a influência dos estilos de dança na imagem corporal dos bailarinos para tentar entender como esses diferentes estilos atuam e as diferenças na autoestima que estimulam.

Em sua pesquisa *Satisfação com a imagem corporal em praticantes/profissionais nos diferentes estilos de dança: uma revisão sistemática*, Nascimento (2016) encontrou sinais de um compartilhamento de características comportamentais e psicológicas entre os dançarinos, como transtornos alimentares e insatisfações com o corpo. Para a autora, o ballet clássico é o estilo que apresenta maior incidência de casos de insatisfação corporal por exigir certa estética corporal.

Os principais motivos encontrados ligados a essa insatisfação é a influência do alto grau de exigência e o perfeccionismo da modalidade. Conforme Simas (2014), no ballet clássico a ênfase é na magreza e na linearidade corporal, o que requer um alto nível de disciplina; o desempenho técnico e artístico depende e é comprometido pela estética corporal; a técnica clássica apresenta normas mais rígidas pelas formas preestabelecidas. Como resultado, os bailarinos clássicos estão insatisfeitos com o próprio corpo e desejam ser mais magros para atender a um ideal, o que possivelmente causará distorções da imagem corporal.

O alto grau de exigência de performance e a prática excessiva visando a perfeição, que alguns estilos de dança apresentam, se tornam um fator negativo aos dançarinos (SWAMI; TOVÉE, 2009 apud NASCIMENTO, 2016), podendo estar relacionado ao nível de profissionalismo e variar de acordo com o tempo de prática. Por outro lado, a prática da

dança também é relacionada a produção de alterações positivas na relação com o corpo, influenciando positivamente a imagem corporal (FONSECA; VECCHI; GAMA, 2012).

Dessa forma, estilos de dança mais flexíveis e livres em sua estruturação podem ter uma maior probabilidade de transformar positivamente a forma como os dançarinos percebem a si mesmos. O próprio ballet, em sua versão contemporânea, pode ser usado como exemplo. Em um estudo comparativo sobre a imagem corporal entre bailarinos de ballet clássico e contemporâneo, Simas (2014) encontra /dos bailarinos contemporâneos em relação aos bailarinos clássicos.

Para além disso, a técnica contemporânea traz uma diversidade de estilos, movimentos e exigências coreográficas, resultando em atitudes estéticas menos estereotipadas e mais voltada para a diversidade corporal, aceitando “com mais facilidade um corpo fora dos padrões estéticos clássicos” (SIMAS, 2014, p. 437). A pesquisa leva o autor a concluir que essa configuração do estilo contemporâneo faz com que o padrão estético dos bailarinos desse estilo seja mais próximo dos padrões sociais encontrados atualmente, levando a uma conseqüente maior satisfação com a imagem corporal comparado aos bailarinos do estilo clássico.

5.2 Dança e repressões sociais – sexualidade e sensualidade feminina

Uma dimensão relevante para as considerações sobre a dança, e ponto importante para a discussão percorrida no presente trabalho, é o peso que o corpo feminino e o ser mulher carregam neste universo, que apesar de ser majoritariamente feminino, é atravessado por construções sociais e históricas que favorecem certos tipos de comportamento e desfavorecem outros.

No decorrer da história, saberes sociais foram produzidos sobre os corpos femininos, dando sentidos, criando condutas apropriadas, fixando estereótipos e papéis aos quais as mulheres devem se adequar, portanto, formou-se “uma política sobre o corpo e uma manipulação sobre seus elementos, seus gestos e seus comportamentos.” (ASSIS, 2012, p. 40). Ouvimos dizer que meninas devem agir como meninas e serem femininas (delicada, instável, frágil), o que nas entrelinhas se aplica não só aos seus comportamentos, como também na forma de expressão da sexualidade.

Para Assis (2012), a dança, se constituindo como uma forma de linguagem, pode expressar diversas representações do feminino e também da sexualidade feminina, podendo ser utilizada não apenas como uma forma de manifestá-la, mas também como um instrumento de combate à rigidez dos papéis sexuais e suas representações. Logo, quando

uma dançarina ultrapassa as expressões previstas socialmente do feminino, sua linguagem corporal apresenta novas possibilidades aos seus observadores, impulsionando “a abertura de novas arenas de expressão sexual” (ASSIS, 2012, p. 45)

Por muito tempo, e ainda hoje, a dança referenciou seus papéis femininos na passividade e, com isso reproduziu os estereótipos de gênero construídos socialmente. Muito influenciada pelos movimentos sociais, essa expressão artística se tornou cada vez mais libertária, ultrapassando e rompendo com atitudes convencionais e intolerantes (ASSIS, 2012).

Ainda segundo Assis (2012) o movimento vanguardista, em especial o artístico, tornou o sexo e a sexualidade públicos, e com isso, o domínio sobre o próprio corpo e as experiências sexuais passaram a simbolizar uma libertação da repressão sexual. “A dança contextualiza isso, chamando a atenção para a sexualidade, despertando emoções e sentimentos, podendo comunicar algo com um impacto maior do que a comunicação verbal, atraindo atenção para o movimento e sua multiplicidade de significados” (ASSIS, 2012, p. 46)

Um levantamento histórico de Carloni (2019) exemplifica como essa movimentação feminina se deu nos bailes de Jazz da década de 1920. A autora utiliza de revistas populares da época para apresentar os registros da evolução do corpo da mulher e de seus movimentos, impulsionando a superação de papéis sociais femininos como o de “rainha do lar” (p. 80).

Jovens em busca de um ideal libertário feminino, “lutavam e negociavam a liberdade de seus corpos na relação de poder com o gênero masculino” (p.84), eram perseguidas por setores moralistas e conservadores, consideradas “selvagens” (p. 88) e comparadas a “mulher pública” (p. 83) - prostituta -, tudo isso devido ao fato de ocuparem os bailes do Rio de Janeiro remexendo seus corpos e requebrando seus quadris.

Prevalcia o discurso que condenava o uso da sensualidade em demasia, a ocupação dos espaços públicos de forma inadequada, a rejeição da maternidade ou a apropriação de elementos estéticos e comportamentais considerados masculinos. Sendo que as chamadas “danças modernas” despertavam grandes preocupações e eram consideradas responsáveis pelos comportamentos desviantes. (CARLONI, 2019, p. 83)

De acordo com Carloni (2019), a maioria social conservadora considerava esse movimento transgressor da moral vigente, incomodava o fato de que as roupas expunham o corpo feminino e os movimentos eram sensuais demais para os corpos femininos. As revistas que acompanhavam a movimentação, debochavam das mulheres que diziam, com

seus movimentos dançantes, estarem em busca de um protagonismo de seus corpos e sexualidade.

A dança dos quadris era associada a hipersexualidade e a degeneração dos costumes, “assim, os bamboleios muito acentuados nos corpos das jovens brancas eram perturbadores em dois sentidos pelo menos. Por romperem com a lógica de mundo europeia e estarem associados à promiscuidade sexual.” (CARLONI, 2019, p. 91)

Assim sendo, o Jazz passou a representar uma ameaça aos valores tradicionais da década de 1920.

Justamente por ser social, a dança social naquele momento era tanto motor de propulsão, quanto síntese e expressão de todas as mudanças de comportamento. Como em um jogo de espelhos entre dançarinos e espectadores. Os movimentos híbridos de requebrar e bambolear os quadris e remexer e tremelicar os ombros realizados pelas jovens brancas estão associados à capacidade que a dança tem de mutabilidade de significados e de questionamento dos papéis definidos para cada sexo, propondo novas formas de viver e se relacionar (CARLONI, 2019, p. 95)

Como pudemos ver, o movimento feminino informal foi causador de um grande mal-estar social da época, principalmente por não ter se organizado formalmente, mas por meio de uma linguagem corporal que confrontava os padrões “de relação entre os gêneros e o modelo de sociedade que o sustentava” (CARLONI, 2019, p. 99)

Traçando um caminho à atualidade, Passos Junior (2014), em sua pesquisa *A sensualidade feminina revelada no tango*, estabelece uma relação entre o comportamento popularmente chamado como sensual com a expressão da sexualidade e, dessa forma, também denuncia as amarras sociais que, mesmo após décadas de tentativas de libertação, ainda atuam sobre a sexualidade feminina. De acordo com o autor, o comportamento sensual feminino ainda é socialmente modelado, muito vinculado à pornografia, a prostituição e a uma imagem vulgarizada da mulher contemporânea.

Em entrevistas com alunas e professoras de tango, apresenta-se o fato de que a, chamada por elas, “sensualidade natural” não é uma característica comum às pessoas, o que para Passos Junior (2014) é uma consequência a uma forma específica de controle disciplinar na educação dos corpos, que priva o desenvolvimento de certa consciência e expressão corporal. São “questões políticas e sociais que há séculos vêm, persistentemente, sendo introduzidas no formato de disciplinas em nossos corpos” (PASSOS JUNIOR, 2014, p. 36)

Por outro lado, as entrevistadas de Passos Junior (2014), encontram na dança outras significações ao ser sensual. Para elas a sensualidade é uma característica determinante, relacionada a autoestima e a imagem que possuem de si mesmas. Esta última, o autor considera estar em construção contínua, tendo o movimento que a dança proporciona papel fundamental nessa dinâmica e na conquista de conhecimento sobre o próprio corpo.

Por fim, em danças julgadas como sensuais, o comportamento sensual é um elemento considerado pelas dançarinas como estruturante na composição das coreografias, fazendo parte da imagem corporal que constroem e, assim como os figurinos, permitindo a elas que incorporem e vivenciem um personagem (PASSOS JUNIOR, 2014). Esse elemento, segundo as professoras entrevistadas, é desenvolvido indiretamente pela técnica da dança, a única pretensão é que cada dançarina use de sua própria sexualidade para construir comportamentos sensuais próprios.

Dois estilos de dança atravessados pela temática da pressão social sobre o corpo da mulher e, conseqüentemente, sobre sua sexualidade, assumindo também postura transgressora, são o “*Pole dance*” e a “Dança burlesca” que, por serem os estilos praticados pelas entrevistadas desta pesquisa, terão suas características analisadas mais detalhadamente a seguir.

5.2.1 O *Pole dance*

A partir da monografia “*Viva o matriarcado pole dance: uma etnografia das relações entre corpo, gênero e cidade na prática do pole dance*”, de Annelise Campos Gonçalves (2017), podemos descrever esse estilo de dança como a prática de acrobacias em uma barra de aço vertical sendo a sustentação desse corpo baseada na aderência entre a pele e a barra. A prática é dividida em modalidades que variam de acordo com as academias, sendo as três principais variações o *exotic pole*, o *pole fitness* e o *pole art*.

O *exotic pole* é a categoria em que a sensualidade é mais exercida e buscada, nas apresentações é comum o uso de salto e figurinos mais eróticos, as coreografias contam com “elementos de *floorwork* - como são chamadas as acrobacias de chão. ” (GONÇALVES, 2017, p. 15)

No *pole fitness* o lado acrobático das coreografias é mais explorado, o importante é a técnica da dançarina na execução dos movimentos. Outro ponto dessa categoria é o trabalho físico que proporciona, como a definição muscular, a flexibilidade e o aumento da força. Já *pole art* se apresenta como uma performance artística que incorpora elementos

de outros estilos de dança, como ballet, contemporâneo, salsa, etc. Normalmente um tema é apresentado e o foco dos dançarinos é a expressividade.

Não existe um único registro quanto ao surgimento da atividade, as hipóteses mais relevantes se direcionam a uma modalidade circense de acrobacias chamada de Mastro Chinês e a uma tradição indiana chamada *Mallakhamb* na qual os atletas subiam em postes de madeira, sendo a versão adaptada em barras de aço derivada das danças sensuais em boates de *striptease*. Atualmente, dada essa ausência de registros, acredita-se que a prática seja possivelmente uma mistura dessas duas vertentes, incorporadas a elementos das acrobacias em tecidos, da dança contemporânea e do ballet (GONÇALVES, 2017).

No Brasil, a prática ganha visibilidade com a personagem Alzira, interpretada pela atriz Flávia Alessandra, na novela *Duas Caras*, uma enfermeira que à noite fazia apresentações sensuais do estilo em uma boate (SALLES, 2017). De acordo com a Fundação Brasileira de Pole Dance – FBPOLE, a modalidade se populariza em 2013 com o *Pole World Cup*, um dos maiores campeonatos de pole dance do mundo, que em sua terceira edição contou com a participação de 130 atletas internacionais e 68 competidores brasileiros, contabilizando 132% de crescimento em relação ao primeiro campeonato, ocorrido em 2011. Atualmente o estilo é encontrado em diversas academias pelo país, tanto em espaços exclusivos, quanto dentro de academias em que ocorrem outros tipos de aulas de dança e esportes.

Annelise Campos Gonçalves (2017) praticava o pole dance a um ano quando iniciou sua pesquisa, usando de sua vivência para construí-la, e é exatamente isso que faz do seu trabalho tão íntimo e vivo. Segundo a autora, devido a exigência de uma aderência da pele da dançarina com a barra, faz-se necessário que a maior extensão possível de pele esteja a mostra, preconizando o uso de roupas como tops e shorts curtos.

Ao chegar na aula cria-se como um ritual de troca de roupas, um

despir-se de uma posição social, de alguma ocupação, é um desprender-se de um mundo para entrar em outro específico, que vai permitir a criação de um novo corpo, um corpo que foge ao corpo padronizado que é criado dentro de uma moralidade e fim específico da nossa sociedade. (GONÇALVES, 2017, p. 18)

Além dessa relação com as vestimentas, a aderência da pele na barra também deixa marcas e a dor após as aulas, o que é visto pelas alunas como um sinal de superação e força. A dor, em especial, é buscada para que seja dominada e vencida, indicando um esforço realizado em prol de uma melhor execução dos movimentos. Gonçalves relata que

ao longo das aulas as instrutoras procuram entender e conhecer melhor cada aluna, suas possibilidades e limitações, seu corpo.

É preciso saber o que ela praticou para entender a história daquele corpo. Podemos pensar assim, que ficam impressas no corpo as marcas e os registros de cada experiência que nós vivemos, de cada mundo que nos permitimos conhecer, de cada trauma que nós sofremos, cada couraça. (GONÇALVES, 2017, p. 27)

Pode-se entender com isso que não apenas o corpo físico é levado em consideração nessa prática, mas toda construção e história que é relacionada a ele. O *pole dance* intenta o trabalho das dificuldades, o ganho de confiança, a perda dos medos e a exploração dos talentos, envolvendo uma proximidade com o corpo que aponta para o autoconhecimento.

Para Annelise, antes de qualquer mudança física, a prática muda a forma como as dançarinas percebem a si mesmas, amplia a percepção das próprias potencialidades, trabalha autoestima e autonomia, “desencadeia processos pessoais de mudança, ruptura ou autoconhecimento [...], em suma, da sua construção enquanto pessoa.” (2017, p. 41)

Mesmo sendo caracterizado como um estilo de dança individual, a autora aponta para a criação de um vínculo grupal. Criam-se possibilidades de uma vivência coletiva e da tessitura de um sentimento de pertencimento. A competitividade não é estimulada, o que “difere de outros ambientes mais competitivos, como o ballet” (GONÇALVES, 2017, p. 32). Não existe uma hierarquia marcada dentro das aulas, criando assim um clima de apoio mútuo entre as praticantes e de uma rede de trocas, fortalecendo conseqüentemente os desempenhos individuais. A própria disposição física do espaço da aula possibilita que as alunas conversem entre si, não só sobre temas técnicos da prática, mas também sobre outros assuntos.

Conversam também sobre elas mesmas, sobre suas experiências, suas vidas pessoais, relacionamentos, política, viagens, etc. É importante perceber que por se constituir como um espaço majoritariamente feminino, certos temas que são normalmente considerados tabus aqui são discutidos abertamente. Cria-se um espaço de discussões seguro onde estas mulheres podem expor diversas questões pessoais e manter um diálogo que em vários outros espaços não teria como acontecer. (GONÇALVES, 2017, p. 29)

Essa atmosfera ainda ganha outro elemento indicado pela autora, a formação dos grupos, quase que em sua totalidade, por mulheres. É o saber feminino que comanda o espaço, onde as mulheres não estão em uma condição de dominadas, “trata-se de um

espaço terapêutico para as feridas sociais e corporais infringidas por uma cultura masculinista” (GONÇALVES, 2017, p. 33).

5.2.2 A dança burlesca

A dança burlesca, como conhecemos atualmente, passou por várias transformações ao longo da história e se alimentou de várias fontes para que hoje se tornasse um estilo e um movimento. De acordo com a investigação histórica de Rella (1940), o burlesco inicialmente se consolidou como um gênero teatral satírico durante a era vitoriana inglesa. Inspirada nesse gênero Lydia Thompson, atriz e dançarina inglesa precursora da dança burlesca, começou em 1850 a liderar grupos de dançarinos e atrizes em performances que cada vez mais incorporavam elementos da dança. Em 1868, Lydia introduz sua arte na América em uma turnê pelo país com sua *British Blond Burlesque Troupe* que é quando, de acordo com a pesquisa de Peluso (2010), o estilo ganha notoriedade.

Com apresentações perspicazes, satíricas e obscenas, o burlesco ganha cada vez mais audiência e as companhias de teatro começam a importar o estilo para seus shows. Em 1900, movimentos de censura fazem a audiência diminuir e só em 1917 começa a ser recuperada, quando a *Minsky Brothers Burlesque Company* incorpora o *stritease* e a nudez em seus shows, juntamente com a diminuição dos valores dos ingressos (PELUSO, 2010).

Para Peluso (2010), é nessa época que os grupos de dança burlesca começam a formar as casas burlescas e os cabarés, onde uma nova forma de dança burlesca começa a surgir, o foco passa a ser a provocação da platéia em vez de revelar a nudez do corpo feminino.

Enfatizando o *tease*¹⁰, os artistas encantaram o público (principalmente o masculino) com a minuciosa lenta remoção de itens de vestuário estrategicamente em camadas enquanto se movem de um lado para o outro, se sacodem, esbarram em si e se esmerilhavam para arranjos instrumentais sensuais. Os dançarinos se despiam até os *pasties*¹¹ e tapa-sexos, mas raramente ficavam completamente nus. (PELUSO, 2010, p. 27, tradução da autora¹²)

¹⁰ Traduzido livremente como “provocar”

¹¹ Tipo de adesivo decorativo colado aos mamilos

¹² “Emphasizing the “tease”, performers enthralled (mostly male) audiences with the painstakingly slow removal of strategically layered clothing items while shimmying, shaking, bumping and grinding to sultry instrumental arrangements. Dancers would strip down to pasties and g-strings, but would rarely be completely nude.”

O intuito inicial de criar performances divertidas, personas extravagantes, com trajes e adereços elaborados começou a perder força. Por volta dos anos 50, a plateia demandava cada vez mais a nudez e o contato físico com as dançarinas e o burlesco começou a ser tido como uma dança vulgar. “O burlesco, de fato, se tornou menos sobre a arte do *tease* e mais sobre o *show*” (PELUSO, 2010, p. 28, tradução da autora¹³)

Nos anos 60 a dança perde totalmente a característica inicial, seu charme e comédia, e cada vez mais se aproxima dos shows de nudez sem o viés artístico atrelado ao estilo. Até os anos 70, todos os shows burlescos e cabarés são substituídos pelos *strip clubs* (PELUSO, 2010).

De acordo com Savage (2013), apesar dos percalços históricos, as dançarinas burlescas eram mulheres independentes financeira e emocionalmente, extravagantes e que contornavam as regras sociais, ao contrário das outras mulheres de sua época que trabalhavam em empregos restritos, com baixos salários e se submetiam às repressões sociais.

Após o seu declínio, a cultura burlesca fica reclusa durante algumas décadas e nos anos 2000 ressurgiu sendo referenciada como neo-burlesco, que agora busca referências nas artistas de *striptease* e *pin-ups* dos anos 30, 40 e 50 (PELUZO, 2010). A partir disso, o movimento neo-burlesco conquista mais ativamente um espaço de suporte feminino, em que as mulheres possuem voz política ativa e podem abordar temáticas como os padrões de beleza, os direitos gays e a saúde feminina (SAVAGE, 2013).

De acordo com Conceição (2018), no Brasil, os primeiros registros do estilo acontecem em 2006, ano em que ocorre a apresentação de Michelle L'Amour (famosa artista neo-burlesca americana) que estimula artistas brasileiras a estudar e disseminar o estilo. O estilo ainda é pouco conhecido pelos brasileiros, mas tem crescido e se consolidado como movimento artístico nos últimos cinco anos pela realização de festivais e eventos (CONCEIÇÃO, 2018).

Sempre segundo Conceição (2018), o burlesco ainda possui mais eventos e festivais do que espaços dedicados ao estilo, sendo São Paulo a cidade que mais concentra as produções do movimento. Para a autora, a dança burlesca questiona pactos e estruturas sociais e, no Brasil, conserva, ainda que em parte, o viés político herdado do percurso histórico do estilo.

¹³ “Burlesque had, in fact, become less about the art of the “tease” and more about the “show.”

Em sua tese *High Heels and Fast Wheels: alternative Femininities in Neo-Burlesque and Flat-Track Roller Derby*¹⁴, Natalie Peluso (2010) discute a performance e a produção de diferentes feminilidades na dança burlesca. Segundo a autora, a caracterização das dançarinas burlescas comumente é inspirada na cultura *drag queen*.

As dançarinas performam o que chamam de *high-femme drag*, que se refere a uma “performance de uma feminilidade hiperbolizada (caricaturada, amplificada, exagerada) através do corpo/presença feminina” (PELUSO, 2010, p. 60, tradução da autora¹⁵). Essa encenação de um papel é materializada e demarcada pelos nomes artísticos adotados por cada uma delas.

Peluso (2010) acrescenta a importância da adoção desses nomes para que as dançarinas façam um tipo de distinção entre suas identidades enquanto performativa (quando *drag*) e intérprete (quando não *drag*). Sobre o tema, Savage (2013), fazendo referência a Freud, caracteriza essa necessidade da criação de uma dupla personalidade pelas dançarinas (o personagem criado e a pessoa que o incorpora) como o fenômeno da “subjetividade dividida” (p. 2). Segundo ela, “os dois eus não são mutuamente exclusivos, pois a arte não pode ser separada do artista nesse caso, mas essa ocorrência promove a auto-exploração por meio de projeção, divisão e deslocamento.” (p. 2, tradução da autora¹⁶)

Com isso, idealmente, a artista que fosse em direção a uma integração, mesmo que parcial, dessas duas personalidades teria um eu mais completo. Além disso, o desenvolvimento de um eu também se direcionaria ao outro e a personalidade inicial ganharia confiança e força (SAVAGE, 2013).

Sobre a produção de diferentes feminilidades pela prática da dança burlesca, Peluso (2010) referencia essa produção à performance do *high-femme drag*. As “feminilidades burlescas” (p. 62), como a autora nomeia, a) são múltiplas, b) desafiam as concepções dominantes de gênero, c) possuem relação com a própria identidade de gênero das dançarinas, e d) permitem o *queering* da feminilidade mais amplamente.

¹⁴ Traduzido livremente como “Salto Alto e Rodas Rápidas: Femininidades alternativas no Neo-Burlesco e Flat-Track Roller Derby (corrida de patins em pista oval)”

¹⁵ “performance of hyperbolized (caricatured, amplified, exaggerated) femininity by female-bodied/female-presenting individuals”

¹⁶ “The two selves are not mutually exclusive as the art cannot be separated from the artist in this case, but this occurrence promotes self-exploration through projection, splitting and displacement.”

a) Multiplicidade

As múltiplas feminilidades são vistas socialmente como estereótipos que, historicamente, produzem e justificam o rechaço das mulheres que não se adequam ao estereótipo feminino dominante. Assim, quando as dançarinas burlescas representam em suas performances essas identidades/feminilidades desvalorizadas, acabam por reivindicá-las como poderosas e positivas.

As dançarinas burlescas acreditam que a feminilidade seja heterogênea e caleidoscópica; e que elas próprias têm grande prazer em criar, incorporar, implantar e executar essas múltiplas feminilidades. [...] elas são capazes de "fundamentar" os significados simbólicos, abstratos e discursivos inerentes a cada versão/variação da feminilidade. Em essência, essas feminilidades são atuadas e encenadas pelas dançarinas burlescas por meio do *high-femme drag* (PELUSO, 2010, p. 63-64, tradução da autora¹⁷)

b) Desafio às concepções de gênero dominantes

Ao utilizar diferentes feminilidades em suas performances, as dançarinas burlescas também desafiam as concepções dominantes de gênero de três formas diferentes: 1) quando sugere uma dissociação entre identidade de gênero e performance de gênero, e ainda esses dois aspectos do sexo biológico; 2) ao expor os artifícios envolvidos na criação do gênero em suas performances, as dançarinas implicitamente esclarecem a construção de todas as identidades de gênero; 3) ao implementar uma variedade de feminilidades nas performances, as dançarinas burlescas aumentam a visibilidade de feminilidades que subvertem a feminilidade dominante.

c) Relação entre a feminilidade performada e a identidade de gênero da dançarina

As dançarinas burlescas percebem diferentes formas de relação entre suas identidades de gênero e a feminilidade que performam através da *high-femme drag*, são elas: adotar (elementos da feminilidade que normalmente são evitados na vida "real", são incorporados nas performances), embelezar (enfeitar as performances com elementos

¹⁷ "Burlesque performers believe femininity to be motley and kaleidoscopic; and that they themselves take great pleasure in creating, embodying, deploying, and performing these multiple femininities. [...] they are able to "ground" the symbolic, abstracted, and discursive meanings inherent in each version/variation of femininity. In essence, these femininities are both acted and enacted by the burlesque dancers via high-femme drag."

fictícios, permitindo uma performance de uma feminilidade mais exagerada ou extrema), referenciar (alusão a identidade, sexualidade e subcultura *queer femme*¹⁸, como uma forma de dar visibilidade a essa identidade sexual de gênero) e transcender (se sentir capaz de transgredir fisicamente e brincar com o gênero).

d) Permissão para o *queering*¹⁹ mais amplo da feminilidade

A “identidade queer para mulheres foi construída e interpretada como a antítese da feminilidade. Simultaneamente, a feminilidade foi heteronormalizada” (PELUSO, 2010, p. 69, tradução da autora²⁰), o que acontece com isso é que as mulheres homossexuais que “performam” a feminilidade dominante são interpretadas como heterossexuais ou, simplesmente, invisibilizadas.

Performar a *high-femme drag*, para as *queer femmes*, pode afirmar a existência de sexualidades individualizadas e dissociar a feminilidade da heteronormatividade, além disso, a performance pode auxiliar as *queer femmes* a articular as diferenças entre a sua identidade de gênero e a feminilidade heterogênea e hegemônica.

¹⁸ Homossexual que não se encaixam na heterocisnormatividade (imposição compulsória da cisgeneridade e heterossexualidade), mas se vê vinculado a uma feminilidade "tradicional" e heterocisnormativa.

¹⁹ Queer: termo usado para representar as pessoas que não se identificam como heterossexual ou cisgênero.

²⁰ “queer identity for women has been both constructed and interpreted as the antithesis of femininity. Simultaneously, femininity has been heteronormalized”

6 CAPÍTULO II: OS CASOS “MATHILDE” E “CRISTINA”

6.1 Caso 1 – Mathilde

Mathilde é uma mulher de 24 anos, solteira, que se formou e atua na área de publicidade e propaganda, mora sozinha e é independente financeiramente. Sua relação com a dança se iniciou na infância, durante o ensino infantil, onde tinha aulas de jazz e Ballet, se interrompeu na adolescência e retornou na fase adulta com o *pole dance*, que pratica há quatro anos, tendo formado uma turma no último ano para a qual dá aulas. Segundo ela, “a dança sempre fez muita parte do meu corpo, então é uma relação de intimidade desde sempre. Mas foi com o pole em si que de fato eu comecei a estudar mais a parte técnica.”

Sua escolha pelo ritmo se deu quando, com 10 anos de idade, assistiu a uma personagem de novela e se atraiu pela temática sedutora da dança, algo que para ela sempre foi visto como natural e não vulgar. Além disso, se interessou pelo desafio técnico da prática e pelo fato de ser uma dança individual, sem a necessidade de dependência de uma outra pessoa. O desejo em praticar esse ritmo se manteve presente em sua memória por vários anos, mas nunca fez parte de seu planejamento, quando em um ano novo fez uma promessa com uma amiga de que iniciariam as aulas naquele ano.

De acordo com Mathilde, é clara a diferença entre quando praticava jazz e ballet e a prática atual do *pole dance*, na infância a dança era encarada como um movimento mais mecânico e desprovido de intencionalidade, já que a prática lhe era imposta, na vida adulta o movimento da dança é encarado com mais atuação e consciência corporal, como uma forma de expressão que não seja por meio das palavras e como uma ferramenta para criar uma relação mais íntima com o próprio corpo, que sempre fora excluído e rejeitado pelo meio social por ser gordo.

Sobre a relação com o corpo, diz

Pessoalmente nunca tive tantos problemas, eu não tinha aquela coisa de me olhar no espelho e me sentir insatisfeita, por outro lado eu sempre sofri muito do lado de fora, mesmo que eu não enxergasse isso as pessoas me faziam enxergar.

Percebe em alguns momentos ser atingida pelas pressões sociais, mas consegue barrar grande parte delas e se considera “bem resolvida” com seu corpo. Hoje relata que alguns ambientes tentam a atacar, “por isso não são todos os dias que eu vou estar bem,

mas no geral eu tenho uma segurança que fico até surpresa de ter.” Diz ser a dança uma das armas que se utiliza para se sentir poderosa, se superar e trabalhar a individualidade. “É a atividade que realmente se tornou terapêutica pra mim. [...] É uma atividade que é muito importante. [...] É uma coisa que me faz muito bem.”

Acredita ser privilegiada pelo “corpo bem desenhado” que possui, ainda mais modelado pela prática da dança. Percebe uma maior segurança em relação ao corpo pela mudança nas roupas, que antes eram largas e compridas e hoje mostram partes do corpo e seu formato. Essa mudança na vestimenta é dita como influenciada por uma questão técnica de aderência na barra, mas também pela mudança na forma como se apropriou do corpo, como o expõe sem ter medo disso.

Conta que começou a encarar o espelho de uma outra forma, que é um elemento presente em todas as aulas. Mesmo que as questões com alguns padrões (celulite, estria, gordura) permaneçam, lhe atingem com menor intensidade, em situações específicas e esporádicas. “Você começa a ver seu corpo de uma outra maneira, sua relação com o seu corpo muda muito.”

Uma outra mudança notada é o fato de se sentir orgulhosa de si mesma por se apresentar, dar aulas, de ver seu desenvolvimento técnico. Sobre a sensualidade diz “cresceu num nível! Acho que eu expus o que eu já tinha dentro, eu acho que era uma coisa que já era parte de mim e eu consegui mostrar pro mundo aquilo.”, narrando assim uma maior segurança em se mostrar para o outro, “eu me sinto mais presente, não me sinto mais invisível, antes da dança eu me sentia muito invisível. Acho que foi muito aquilo de conseguir encontrar meu Eu.”

Sobre a autoestima acredita ser uma das questões “problema” da sua vida e a relaciona mais com questões psicológicas do que com o corpo em si, sente dificuldade em “controlar” esse aspecto e acredita que ele é afetado quando não se sente suficiente. Dado o peso que esse ponto assume em sua vida, ele é uma das temáticas mais trabalhada na psicoterapia, onde diz ser um espaço em que não se sente julgada.

Colocando essa questão em contato com a dança diz

É muito engraçado que eu tenho problema de autoestima, só que dentro da sala, dentro da dança eu me sinto poderosíssima, eu posso estar do jeito que for, eu encarno nessa personagem muito forte, parece que quando eu tô no pole dance eu não tenho problema de autoestima, eu tenho o resto do dia inteiro, nunca me sinto suficiente em diversos aspectos, mas quando eu danço eu sou tão dona de mim. [...] A dança é muito a terapia da minha alma, eu me sinto muito livre.

Mathilde ainda relaciona a dança a uma possibilidade de traduzir e lidar com seus sentimentos, "se eu for dançar eu vou conseguir traduzir aquilo que eu estou sentindo e por conseguir traduzir eu me sinto mais poderosa, é como se eu conseguisse resolver meu conflito interno."

Se colocando como alguém que é vista pelo outro, enquanto dançarina, percebe que a reação positiva do público aumenta sua segurança, gosta de ter um retorno, saber o que as pessoas acham das suas performances, ser inspiração e referência.

Eu me fortaleço muito com o que os outros falam de mim, me veem muito como uma figura poderosa e eu tento absorver isso como verdade, por mais que as vezes eu não entenda. [...] Tem esse ponto, da mesma maneira que as pessoas me enfraquecem, elas também me fortalecem.

Por outro lado, diz possuir uma autocrítica em relação ao que apresenta ao público, um medo do registro do erro.

Acho que em qualquer momento que eu seja o centro das atenções, seja em uma entrevista de emprego, em uma apresentação de dança, seja apresentando algo no trabalho, se eu sou o ponto focal eu me cobro muito pra que saia tudo impecável, mas se eu sou só um personagem secundário sou mais tranquila.

Sobre suas relações sociais, observa dificuldades de socialização em ambientes acadêmicos, por não se sentir segura e perceber não ser a mulher desejada naquele ambiente. Relaciona essa dificuldade às situações pelas quais passou durante a adolescência no Ensino Médio, época tida como traumática, onde era julgada, excluída e não se sentia dentro do padrão. De outra forma, quando não dentro do ambiente acadêmico, se sente mais livre, principalmente no ambiente corporativo, já que se sente segura com o trabalho que presta.

A respeito de suas relações familiares, diz sempre ter sido muito cobrada em relação, principalmente ao seu corpo, "sempre foi muito aquela coisa do rosto bonito e do corpo não, 'você tem os olhos claros, mas do corpo você não cuida'. ", citando a mãe, vó, irmã e tios como aqueles que direcionavam essas cobranças a ela. O pai, segundo Mathilde, a abandonara quando criança. A mãe inicialmente achou que ela seria "gorda de mais" para dançar, atualmente aceita e acompanha a filha nas redes sociais, mesmo que ainda se sinta julgada em algumas situações.

Nos relacionamentos amorosos, sempre se sentiu insegura em relação as intenções do outro para com ela, “não, ninguém vai querer me assumir”, se sentia não merecedora do amor do outro. Cita um antigo relacionamento que durou mais de 1 ano, no qual moravam juntos, viajavam juntos e conheciam um a família do outro, mas nega que tenha sido um namoro. Atualmente sente uma melhora nesse aspecto, muito relacionada com a maneira com que vê a si mesma. Além disso, repara que hoje é mais desejada sexualmente do que amorosamente e isso bloqueia sua entrega dentro de um relacionamento, entendendo isso como um prejuízo que o estilo da dança a propiciou.

Mathilde iniciou sua prática sexual quando já estava na faculdade, o que era considerado tarde pelos seus colegas, mas nunca se configurou como uma questão para ela, pelo contrário, se sentiu preparada e dona de si e de suas escolhas, acreditando ter que fazer o que gosta e não precisar agradar ao outro.

Eu sempre levei essa parte sexual como uma coisa mais descartável, nunca tive problema com sexo casual, por exemplo, porque vai durar uma noite e pronto, eu não conseguia ver aquilo a longo prazo. O que conversa com as minhas inseguranças de relacionamento. Mas nunca tive problema com a nudez, com o sensual, pra mim foi sempre algo muito natural, nunca foi algo que me bloqueou.

Ao logo do seu processo com a dança percebeu algumas mudanças em relação a esse aspecto da vida, hoje se sente mais poderosa durante o ato sexual, além de ter ajudado “na questão prática”, já que agora conhece mais o próprio corpo e, por conta da atividade física, tem mais resistência.

Outro aspecto positivo apontado pela prática da dança foi o sentimento de pertencimento a um grupo, um espaço seguro onde uma entende a dor da outra, por enfrentar dificuldades parecidas. Mathilde descreve a formação dessa comunidade como consequência da vulgarização do estilo que dançam. Nesse espaço sente que a troca de experiências semelhantes as fortalece e “empodera”.

Como professora sente que se tornou uma referência e inspiração para suas alunas, principalmente por conhecer das dores delas e tentar fazer do caminho que já percorreu menos árduo para elas.

Eu meio que supri a necessidade que eu tinha enquanto aluna, eu sei o quanto me fez falta, ver as meninas fazer tudo de primeira e eu lá não conseguindo. Eu entender isso e falar pra ela como fazer é um negócio que vale muito, é uma troca muito boa.

6.2 Caso 2 – Cristina

Cristina é uma mulher de 26 anos, formada em Relações públicas, que atualmente vive e se sustenta sozinha por meio das aulas de dança que dá. Iniciou sua relação com a dança ainda na escola infantil, durante 5 anos, lembrando de um contato marcado por uma competitividade incentivada de forma velada pelas professoras. Parou de dançar na adolescência e, na vida adulta, durante a faculdade, se viu com o desejo de retornar à atividade pelo contato com o filme “*Burlesque*”, a primeira vez que viu o estilo que pratica atualmente. Se interessou e pesquisou sobre o estilo, mas por estar fazendo faculdade no período em que as aulas ocorriam, optou por esperar por três anos para iniciar as aulas.

Esse interesse pelo estilo burlesco foi influenciado, principalmente, pela sensualidade da dança, considerada como um aspecto naturalmente presente em sua personalidade, e pela possibilidade da entrada de corpos diferentes. “Performar sensualidade em um corpo gordo é uma coisa muito surreal pra mim. Eu tenho N problemas com corpo, com gordura e várias questões [de padrão] que a nossa sociedade traz”. Entendeu que aquele estilo lhe proporcionaria um espaço em que não seria julgada e que tinha como princípio a aceitação do corpo.

Sobre as questões citadas em relação ao corpo, diz terem se iniciado na época escolar. Narra ter estudado em uma escola “elitista”, onde só existiam “meninas perfeitas”, por isso seu padrão de beleza era alto e com isso se sentia minimizada. Muitos dos padrões que existiam naquele ambiente se davam de forma velada e nenhum um debate sobre isso era proposto pela escola. Aos 18 anos inicia a faculdade se vê morando sozinha e desenvolve bulimia, estabelecendo uma relação de extremismo com a alimentação, comia exageradamente e vomitava ou fazia dietas muito restritivas. “Minha relação com o meu corpo era a pior possível e eu nunca fui totalmente fora do padrão [...] mas eu tinha uma distorção de imagem. ”

Relata ter “melhorado” do distúrbio quando começou a trabalhar e “ocupar a cabeça”, entende que até então essa temática não tinha sido tratada, apenas esquecida ou deixada de lado. “Ah, beleza, agora eu não tenho mais esse tempo de me autoflagelar”. Quando termina a faculdade inicia o curso de dança e um ano depois vê a necessidade de iniciar uma psicoterapia. “A dança foi um pontapé pra eu falar ‘poxa, esse negócio não está bem resolvido!’, eu tava melhor, não tinha mais crises, mas eu ainda olhava pro meu corpo de um jeito muito crítico, eu ainda tenho uma visão distorcida”

O contato com o outro que o ambiente da dança lhe proporcionava permitiu que percebesse a forma distorcida como se via, foi um momento de entender que muitas das

coisas que a fizeram sofrer na infância e adolescência traziam consequências para a forma como se enxergava atualmente. “A dança mudou minha vida [...] A nudez do Burlesco desconstrói algumas noções tradicionais de corpo, vergonha e pudor, traz uma sensação de liberdade muito louca, só quem dança sabe [...] Esse é meu corpo! Receba!”

Cristina conta que muitas das mudanças em si ao logo do processo com a dança e a psicoterapia eram evidenciadas por outras pessoas, já que para ela é mais difícil perceber certas nuances. Ao se encontrar com uma amiga que não via há um tempo ouviu “quem é você? Isso é uma outra pessoa! [...] Você era uma ostrinha, muito tímida, muito fechada e muito sofrida, parecia que estava sempre triste [...] agora você tá estourando, brilhando, você chega em um lugar e fala com as pessoas. ”

Outra característica em que percebeu uma mudança foi na timidez, sempre se achou tímida e ouviu dizerem isso dela, mas agora percebe que não é, que isso foi uma característica que criaram, que gostariam que ela fosse e foi a vivência e a comunidade da dança que proporcionaram essa percepção.

Por que não pegar essa pessoa que eu sou, que eu me sinto sendo eu, na escola [de dança] e naquele ambiente, e ser eu o tempo todo pro mundo? É isso, [a dança] mudou a minha postura em relação a vida, isso com ajuda da terapia, claro! Preciso enfatizar que foi um processo conjunto, mas a dança foi importante, bastante.

Sobre a psicoterapia, diz que vive um processo na dança, mas é com a psicoterapia que consegue ressignificá-lo. Entende que se o processo da dança não fosse amparado pelas reflexões da psicoterapia, muitas coisas não seriam olhadas, muitos movimentos não seriam efetivos e claros e, talvez, esse fosse um processo mais lento de “expansão do Eu”. Para Cristina é claro que o conjunto psicoterapia-dança fez com esse processo de autoconhecimento ganhasse a proporção que ganhou.

Sente a dança como um espaço que a possibilita ser ela mesma, “sem máscaras”, o entende como pelo menos um “alívio ou escape”, sendo a psicoterapia uma ferramenta que potencializa esse espaço e o processo que se vive nele, tornando mais rápida a mudança do padrão de comportamento.

Compreende por autoestima o jeito como se olha, o olhar que direciona para si mesma. Em seu caso, esse olhar sempre se deu da forma mais crítica possível, sendo muito dura consigo mesma “não via nada de bom, nenhuma qualidade, nada! ”. Sentia como se esse sentimento partisse do olhar do outro, mas hoje entende isso como uma projeção, “eu achava que os outros olhavam pra mim como eu me olhava, dessa forma crítica dura,

de ver só os defeitos. Isso começou a mudar com a dança”. Atualmente se vê sendo crítica em alguns momentos, mas de uma forma menos rígida.

Cristina enfatiza o fato de ter sido no espaço da dança que esse olhar para si começou a se modificar. Esse outro, que antes lhe parecia crítico e duro, começa a trazer um olhar mais positivo, que aponta as qualidades e o que de melhor existe nas coisas que faz e em sua personalidade. A criação de vínculo com as alunas e as professoras, de um grupo de apoio, de um clima de ajuda em uma comunidade de mulheres são os aspectos que aponta como favoráveis.

Já durante o início as aulas de dança, algumas responsabilidades lhe eram dadas, como substituir a professora em alguns momentos, que faziam se sentir capaz de ser a referência e uma referência positiva. Vê o espaço da dança e a comunidade formada nesse espaço como o principal gatilho para que a mudança da percepção de si acontecesse, já que entrou em contato com uma forma de se olhar diferente da que tinha experienciado.

Pera aí, eu preciso parar e mudar esse olhar que eu tenho de mim. Não é possível que todo mundo só vê coisa boa e eu só vejo coisa ruim. Acho que isso fez mudar muito essa relação com a autoestima, que fez melhorar muito, olhar pra mim a partir das conquistas e das coisas boas. [...] É isso, olhar com carinho pra sua história, pro seu corpo e pra você. Autoestima pra mim é isso, é você conseguir se olhar com carinho

Em relação aos seus relacionamentos, estes eram vividos para a outra pessoa, “era a outra pessoa existindo e eu sendo o suporte [...] eu me adaptava e me perguntava do que aquela pessoa precisava”, os resume, tanto os relacionamentos sociais quanto amorosos e familiares, como “suprir a demanda do outro”. Na psicoterapia se depara com uma noção de relacionamento que se distanciava da sua, “um relacionamento é formado por duas pessoas”, para Cristina isso nunca foi claro.

Atualmente se posiciona, coloca seus desejos e vontades dentro da relação, não deixa que apenas o outro seja protagonista.

Isso muda a forma como as pessoas te tratam. Antes me tratavam como aquela que aguentava tudo, agora não é assim. Agora as pessoas entendem que eu tenho um limite. [...] Então eu comecei a existir nos relacionamentos, como um ser que tem necessidades, que tem demandas. Nisso, as amigadas e relacionamentos com pessoas que respeitavam a minha existência começaram a ficar mais fortes.

Nos relacionamentos familiares, destaca que a dinâmica relacional dos pais é e sempre foi ruim, não funcionam juntos, se separam várias vezes. A relação com o pai sempre foi insatisfatória, muito influenciada pelo atravessamento do olhar que a mãe tem dele. Hoje entende que a melhora dessa relação depende de o pai resolver algumas questões pessoais e da decisão de não saber mais do relacionamento dos dois por meio da mãe.

Sobre a mãe, caracteriza a relação como simbiótica, mais significativa negativamente para seu processo do que a relação com o pai e onde era muito cobrada. Muito de sua autoimagem era advinda da mãe a noção, como a noção de que era tímida. Se sentia como reflexo da mãe, não conseguiu se ver separada dela. É na dança que entre em contato com mulheres mais velhas, que não a mãe, e que se tornaram uma referência, principalmente a professora, dona da escola.

A partir disso pensa: “eu não sou só isso que era minha mãe! Eu sou um monte de coisas! Essa moça aqui é uma adulta, mais ou menos da idade da minha mãe, com quem eu tenho um monte de coisas em comum e é totalmente diferente da minha mãe”. É com essa figura da professora que começa a desvincular sua existência da mãe, que sente realmente sua própria personalidade sendo formada. Durante esse período de separação precisou ser muito dura com a mãe, algo necessário para que pudesse criar um espaço dentro daquela relação, agora está tentando construir um outro tipo de relação, o que vem sendo positivo para ela.

Nos relacionamentos amorosos percebe o mesmo padrão dos outros relacionamentos, mas de forma mais clara. Se achava totalmente insuficiente. Terminou recentemente um relacionamento de muitos anos depois de perceber o padrão e ver que esse relacionamento só funcionava por que o parceiro “pisava” nela. A mudança que o processo terapêutico e a dança proporcionaram a fez mudar muito, se autoconhecer, construir uma autoestima, mas, por outro lado, sentia o seu relacionamento como uma “âncora” e precisava de mais como pessoa, passou a sentir a relação como insuficiente e não mais ela mesma. Vê a decisão de terminar o relacionamento como parte desse processo de mudança e a encara como uma melhora da forma como se relacionava antes.

A dinâmica que definia os outros relacionamentos também era presente no sexo, Cristina se colocava naquele espaço para o outro e a serviço do prazer do outro, sempre tentando agradar o outro. Após os vários processos de autoconhecimento que vive, se sente mais confortável com o corpo, encara esse momento de uma forma mais igual, “eu também estou ali pra sentir prazer, eu quero isso ou aquilo, respeito mais minhas vontades”.

Na masturbação, hoje se olha e se sente mais “gostosa”

Às vezes eu tô em casa coloco uma camisola e penso 'deixa eu tirar uma foto com essa camisola'. Aí já começo a me amar e entrar no processo da masturbação. Me ver bonita e como uma pessoa desejável aumentou muito minha autoestima, de me gostar e me querer. [...] Aumentou a frequência e mudou o modo como eu me masturbo, era muito uma coisa de fogo e agora é porque eu me gosto, o jeito de fazer é diferente. Sempre foi muito externo, vendo vídeo, hoje eu não me lembro da última vez que eu vi um vídeo pra me masturbar, porque não precisa, acho que eu me basto!

7 ANÁLISE

Usando os casos de Mathilde e Cristina como base, podemos agora traçar algumas relações entre seus relatos e o material teórico colhido anteriormente, além de aplicar alguns conceitos teóricos a características apresentadas pelas entrevistadas, aplicações estas fundadas em hipóteses e sem intenções de serem consideradas verdades últimas.

Iniciando pelo tema central do trabalho, Mathilde diz perceber a dança como uma possibilidade de se expressar sem ser por meio das palavras, característica evidenciada por diversos autores, como Montenegro (2014), Reis (2014a; 2014b) e Pandolfo e Kessler (2012). A dança em seu aspecto mais básico é relacionada a necessidade do homem em expressar os diversos aspectos de sua existência (FARO, 1986; METZNER; SOUZA, 2013; NANNI, 2005).

O fator expressão na dança pode ser relacionada ao fato de ser uma prática que exige a presença do corpo, sendo este uma das vias pela qual o homem comunica ao outro seu sofrimento e, também, via de acesso a conteúdos inconscientes (TAVARES; PRESTES, 2018) impressos no psiquismo, que retiram da sensação corporal sua substância (NASIO, 2009).

Essa inter-relação entre corpo e psiquismo se materializa para a entrevistada na percepção de ser a dança uma prática terapêutica, que permite traduzir seus sentimentos e faz com que lide com eles, configurando assim um processo de resolução dos seus conflitos. Nesse processo, é como se o movimento do corpo transformasse as emoções e sensações em linguagem (FARO, 1986; METZNER; SOUZA, 2013; NANNI, 2005) e esses conteúdos pudessem ser elaborados e reorganizados, produzindo novos modos de subjetivação, caracterizando dessa forma a função terapêutica das expressões artísticas (REIS, 2014b).

Em concordância a essa dinâmica, Cristina viu na prática da dança um indicativo da necessidade de uma psicoterapia, pois entrou em contato com alguns conflitos e os percebeu enquanto mal resolvidos. Lima e Silva Neto (2011) discutem essa função da dança de possibilitar a identificação de conflitos a partir do modo como o corpo é colocado no espaço e no mundo por aquele que o possui.

Cristina inclui outro elemento a vinculação entre a dança e a psicoterapia, cita que o vivido na dança pode ser mais explorado e ressignificado na psicoterapia e os dois processos, em conjunto, aceleram e potencializam um processo maior de autoconhecimento e construção de uma autoestima melhor. Sobre essa correlação entre os dois processos, Lima e Silva Neto (2011) defendem a possibilidade que as expressões

artísticas possuem de estimular a criatividade e a criação, sendo estes movimentos relevantes no processo terapêutico, já que proporcionariam maior facilidade de saídas criativas para o sofrimento.

A relação com corpo, em ambas entrevistas, é mencionada em suas mudanças e associadas a dança, são elas: a maior intimidade com o corpo, a nova forma de olhar para si e a desconstrução de noções padronizadas de corpo. A dança permite que o corpo seja experienciado de novas formas, facilitando o conhecimento corporal (PANDOLFO; KESSLER, 2012) a consciência corporal, a descoberta de limites e potencialidades individuais (FERREIRA; VILLELA; CARVALHO, 2010) e também relacionada a produção de alterações positivas na relação com o corpo (FONSECA; VECCHI; GAMA, 2012).

Em consonância a experiência de Cristina e Mathilde da desconstrução de padrões sociais de corpo, Nanni (2005) entende a dança como promotora de um rompimento com a ideia de corpo social massificado, padronizado e estereotipado, o que facilitaria a possibilidade do sujeito se reformular enquanto singular e incomparável. Soma-se a isso, o fato de os estilos praticados pelas entrevistadas poderem ser considerados mais flexíveis e livres em sua estruturação, contendo uma maior variedade de formas corporais e, por isso, possuírem uma maior probabilidade de transformar positivamente a forma como os dançarinos percebem a si mesmos e aumentar a satisfação que estes têm com o próprio corpo (SIMAS, 2014).

Seguindo-se com a temática do corpo, vimos que a imagem que construímos dele se organiza de forma flexível, se modifica e diferencia constantemente, se autoconstrói e autodestrói continuamente (AMPARO; MAGALHÃES; CHATELARD, 2013), o que condiz com as mudanças vivenciadas por Cristina e Mathilde, mudança na relação com o seu corpo e conseqüentemente com a imagem dele. Para Mathilde, essa mudança pode ser observada em sua relação com as roupas, que passaram a mostrar mais o corpo e assumiram um lugar mais positivo. A relação com a roupa é apontada por Gonçalves (2017) como um elemento muito presente no estilo de dança praticado por Mathilde, materializado no ritual de troca de roupas antes das aulas, como se nessa troca fosse permitido às dançarinas a criação de um corpo que não atende aos ideais sociais e louvável por isso.

O contato contínuo com o mundo externo é entendido como parte integrante da construção da imagem do corpo e é, também, responsável por essas modificações (AMPARO; MAGALHÃES; CHATELARD, 2013). Nos dois relatos, as críticas externas direcionada ao corpo e as pressões sociais pela busca de um padrão ideal estão presentes, o que vai influenciando a forma como a imagem do corpo de ambas se constitui e se

modifica de uma forma negativa, por outro lado, quando seus corpos são aceitos e acolhidos pela comunidade da dança essa constituição se modifica de forma positiva.

Anterior a essas mudanças, ou seja, ao contato com a dança e o processo terapêutico, Cristina descreve a noção que tinha do seu corpo enquanto distorcida, permeada por sentimentos de ódio, o que culminou no desenvolvimento de uma bulimia, onde sentia autoflagelar seu corpo. Nasio (2009), descreve muito bem esse tipo de construção quando diz sobre as formações que vamos construindo sobre nós mesmo como falsas, contraditórias e deformantes do Eu, constantemente permeada pelo amor ou ódio (consciente ou inconscientemente) destinado a esse objeto.

Mathilde, ao contar sobre sua relação com o espelho, materializa as considerações de Nasio (2009) em relação ao corpo imaginário. Este é visto, principalmente no espelho, como uma silhueta que sempre nos causa alguma reação, seja ela positiva (me enamoro, me sinto cativado, me atraio) ou negativa (me decepciona, me aborrece), alimentando o amor e/ou o ódio. Mathilde, ao mesmo tempo em que diz nunca ter se sentido insatisfeita com sua imagem no espelho também diz que as aulas de dança mudaram sua relação com ele, por ser um elemento presente em todas as aulas. Assim, mostra essa flutuância de sentimentos em relação a sua imagem.

Ao longo da entrevista de Mathilde também pudemos ver nomeado seu corpo simbólico, quando diversas vezes trás o nome “corpo gordo” para se representar como um todo, nome este que, como bem caracteriza Nasio (2009), condiciona a realidade afetiva, profissional e sexual do sujeito. Podemos ainda perceber que a partir de suas experiências, como por exemplo a dança, Mathilde vai transformando sua relação com esse significante, demonstrando o que diz Nasio (2009) a esse respeito: “Nada podemos fazer a não ser amar ou amaldiçoar o destino que a dita característica nos impõe” (p. 98).

Junto as modificações na relação com o corpo e, também, como consequência destas, transformações na autoestima foram percebidas nos dois casos. Cristina entende a autoestima como o olhar que direciona para si mesma e, comparando como se olhava antes e depois de iniciar a dança e o processo terapêutico, percebe que esse olhar passou de crítico para mais afetuoso, positivo e menos rígido. Mathilde diz ser esse um dos temas principais trabalhados em seu processo terapêutico e, fazendo a mesma comparação, também relata ter percebido uma melhora nesse aspecto, passando de uma autocrítica e um sentimento de insuficiência para um sentir-se mais orgulhosa de si e mais poderosa.

Algumas pesquisas (FERREIRA; VILLELA; CARVALHO, 2010; NANNI, 2005) ao relacionarem a autoestima com a prática da dança, revelam existir uma relação desta com uma melhora na percepção de si, maior cuidado com o corpo e maior autoavaliação. Outra

associação que podemos fazer é com o sentimento de poder evidenciado por Mathilde e a relação entre autoestima e a convicção do próprio poder que Carone (2011) traça, com isso podemos entender o porquê a entrevistada relaciona a melhora na autoestima com o sentir-se mais poderosa.

Sobre os processos de constituição da autoestima, falamos de sua íntima relação com a dinâmica narcísica, nela vemos dois tipos de investimentos presentes durante toda a vida do sujeito, o investimento da libido no Eu e no objeto que podem avançar ou recuar a depender dos processos e situações vivenciados e, por se constituírem em posições opostas, quanto mais uma é empregada mais a outra se empobrece (FREUD, 1914).

Podemos aplicar esse funcionamento ao relato de Cristina sobre seus relacionamentos afetivo. Ela se caracteriza, comparando os momentos, no antes da prática da dança e o início da psicoterapia em uma posição de suprir a demanda do outro e hoje se colocando mais em uma posição desejante, de investir suas vontades no relacionamento. Podemos hipotetizar, então, esses dois momentos enquanto um investimento libidinal no objeto e um investimento libidinal no Eu, respectivamente. Por isso Cristina se sentia desinvestida de si enquanto colocava o investimento no outro como prioridade, já que a retirada do investimento de si provoca um empobrecimento do Eu (FREUD, 1914).

Ainda sobre esse investimento libidinal no objeto, que no caso de Cristina é o outro com quem divide o relacionamento, para Hornstein (2000), esse tipo de investimento que prioriza o objeto indica um possível déficit intrapsíquico, pois é como se o objeto oferecesse um sistema exógeno de regulação, como se o investimento no outro pudesse suprir uma falta de investimento em si mesmo.

Freud (1914), nesse sentido, fala sobre o fato de o amor do outro ser uma medida do amor de si, o que podemos entender em outra parte do relato de Cristina. A entrevistada conta sobre sua experiência no grupo em que dançava, sendo este grupo uma possibilidade de reaver o amor de si mesmo, na medida em que se sente amada pelo grupo, se sente uma referência positiva e vê um olhar mais positivo do outro. Assim ao se sentir amada eleva sua autoestima e obtém a parte de seu narcisismo que fora perdido, ao ser amada ama a si mesma.

Sobre isso, Hornstein (2000) entende que esses encontros com o outro assumem papel fundamental na constituição e flutuação da autoestima, implicam em uma reorganização dos investimentos narcísicos. Ele diz: “O sentimento de si requer o intercâmbio contínuo com os outros, supõe um compromisso entre aquilo que permanece

e aquilo que se troca, entre um núcleo de identificações e de representações objetais e as recomposições que exigem os encontros” (p. 74).

Hornstein (2000) acredita que essas movimentações da libido narcísica interferem na autoestima e seus investimentos compensam sua fragilidade. No caso de Mathilde uma interpretação possível é a de que seu investimento libidinal se encaixaria na modalidade de evitação da fusão, quando relata uma dificuldade em manter seus relacionamentos, em imaginá-los a longo prazo e até uma facilidade em tratar o sexo como algo descartável e casual, tendo muitas relações que duravam apenas uma noite.

Nessa modalidade a vulnerabilidade narcísica se dá pela possibilidade de uma resposta não empática do outro ocorra, por isso nega-se toda a dependência e se estabelece apenas vínculos transitórios e, os que perduram, são rapidamente desinvestidos (HORNSTEIN, 2000).

Outro aspecto que influencia nas flutuações da autoestima são as relações travadas entre Eu e supereu. As duas entrevistadas se consideram autocríticas e também citaram a presença de uma crítica severa, em relação ao corpo no caso de Mathilde, e uma cobrança constante de suas mães (um dos personagens principais na formação do supereu), havendo, assim, indícios de um supereu exigente e severo. Segundo Hornstein (2000), quanto mais exigente é essa instância mais a autoestima diminui, em contrapartida, quando essa instância se flexibiliza a autoestima se eleva, o que fora relatado por Cristina.

Como já dito anteriormente, Cristina e Mathilde falam sobre as pressões sociais sobre o próprio corpo e as noções padronizadas de corpo, que as afeta diretamente na forma como se sentem em relação a este, pressões/noções muito questionadas e modificadas ao longo de suas experiências com a dança. O primeiro ambiente em que sentiram mais diretamente a imposição de padrões corporais nos seus corpos foi durante a época escolar, onde, por isso, eram diminuídas e excluídas, época caracterizada pelas duas como traumática.

Esses padrões, como indicado por Assis (2012), fazem parte de uma variedade de saberes sociais produzidos sobre os corpos femininos, fixando estereótipos aos quais as mulheres devem se adequar. A dança, ao longo da história, ajudou as mulheres a romper com atitudes convencionais e intolerantes sobre seus corpos (ASSIS, 2012) e se tornou um ambiente de reivindicação de pluralidades da expressão da sexualidade (PELUSO, 2010; GONÇALVES, 2017; CARLONI, 2019; ASSIS, 2012).

Sobre esta última temática, em seus contatos iniciais com o estilo que praticam, tanto Cristina quanto Mathilde disseram ter se interessado pelo aspecto sensual das performances. O que entendemos como sensualidade está intimamente relacionado a

sexualidade humana, relação indicada por Passos Junior (2014) em sua pesquisa, sendo assim, podemos dizer que este interesse das entrevistadas se relaciona com a temática da sexualidade feminina. A sexualidade feminina, assim como o corpo feminino e intrínseco a ele, também é alvo de repressões e controle social e a dança é vista como uma forma de expressá-la e combater com as formas rígidas de sua expressão (ASSIS, 2012), principalmente em estilos em que esse é um dos elementos principais, como o pole dance e a dança burlesca.

A sensualidade feminina é um elemento que incomoda, tido como inadequado e por isso reprimido. Essa repressão pode ser, no caso das entrevistadas, o motivo do interesse. Cristina e Mathilde entendem a sensualidade como algo natural a elas, que a dança veio a aumentar e dar coragem de mostrar ao mundo, o que fora sugerido por Passos Junior (2014) quando diz a sensualidade estar relacionada com a autoestima e a imagem corporal das dançarinas, que quando se apropriam do ser sensual em suas performances conquistam conhecimento sobre o próprio corpo.

Ainda dentro do tema da sexualidade, as entrevistadas referem mudanças na prática sexual que referenciam ao contato com a dança, como o aumento na frequência, um se sentir mais confortável e mais poderosa na hora do sexo, se estendendo para a masturbação, no caso de Cristina, que passa por um processo maior de erotização e mais internalizado, não somente mecânico. A dança, segundo Assis (2012), pode simbolizar uma libertação da repressão sexual, dos tabus impostos socialmente e também um domínio do próprio corpo e das experiências sexuais, condizendo com a experiência de ambas.

Mathilde acrescenta um outro elemento, diz atualmente se sentir mais desejada pelos homens, interesse este que se dá apenas no aspecto sexual, visto por ela como um prejuízo da prática do pole dance, já que sendo considerado um estilo vulgar e relacionado a danças de boate faz com que os corpos que o dançam sejam mais objetificados sexualmente. Para Passos Junior (2014) esse aspecto se liga à vinculação do comportamento sensual, presente nas performances de pole dance, a pornografia, prostituição e a vulgarização do corpo feminino.

Ao longo dessa discussão pudemos analisar um pouco dos benefícios que a prática da dança operou na forma como Mathilde e Cristina se apropriavam e viam os próprios corpos e, como consequência dessa mudança, movimentações positivas ocorreram em sua autoestima. Também foi possível aplicar aos seus relatos alguns dos conceitos encontrados na pesquisa teórica e, por fim, entender de que forma a terapêutica da dança atua, alcançando-se, assim, os objetivos iniciais da pesquisa.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início da presente pesquisa tínhamos como questão principal a possibilidade de a dança contribuir com a autoestima de mulheres que a praticam e se esse uso poderia ser entendido, dentro da psicologia, como um método terapêutico. Acreditava-se que um dos motivos para a procura pela prática da dança se dava como uma forma de elaboração das questões relacionadas à própria autoestima, vindo nessa prática, mesmo que de modo inconsciente, uma forma de tentar encontrar o amor por si que fora perdido ou negado ao longo de suas vidas.

Vimos ao longo do trajeto percorrido até aqui que, confirmando as hipóteses iniciais, a dança pode sim contribuir positivamente no processo de melhora da autoestima das mulheres que a praticam. Nos relatos de Mathilde e Cristina pudemos encontrar mudanças benéficas em relação a como se sentem consigo mesmas, como se colocam no mundo e em suas relações, um aumento dos sentimentos de suficiência, confiança, orgulho e uma diminuição representativa na autocrítica.

Além disso, pudemos traçar a intrínseca conexão que o sentimento de autoestima possui com as representações e vivências corporais dessas mulheres. Por isso, como consequência de uma melhora na autoestima, transformações nas relações travadas com o próprio corpo e sua imagem, também foram evidenciadas, como a maior intimidade com a imagem de si, uma nova forma de se olhar e a desconstrução de ideais de corpo.

Nesse sentido, a função terapêutica dessa prática é percebida pelas entrevistadas a partir da forma como sentem os movimentos corporais executados na dança movimentando seus sentimentos, apontando para seus conflitos, as ajudando a lidar com eles e até, em certa medida, os resolvendo. Fazendo conexões com essa função, um novo elemento foi introduzido por uma das entrevistadas, a inter-relação entre o processo terapêutico e a prática da dança, que vemos acontecer na experiência de ambas, já que praticam dança e fazem psicoterapia. Assim, entendemos que o processo terapêutico, quando executado em conjunto à prática da dança, pode constituir um processo maior e facilitador das experiências de consciência corporal, melhora da autoestima e da imagem do corpo.

Outros elementos, ademais do problema inicial proposto, também puderam ser observados conforme a pesquisa era executada e, assim, estender algumas compreensões. Encontramos a existência de diferenças entre as consequências para a autoestima e a imagem corporal dos dançarinos que os diferentes estilos de dança trazem, o quanto certos estilos estão intimamente ligados a uma prática política feminina sobre os próprios corpos e a liberdade de expressão de suas sexualidades - como o pole dance e a

dança burlesca - e o peso exercido pelo meio social para a constituição da autoestima e imagem do corpo feminino.

Por fim, alcançando os objetivos iniciais, a pesquisa pode apresentar o conceito de autoestima dentro da teoria psicanalítica e o conceito de dança. O uso desta última na psicologia como intervenção terapêutica, também, pode ser explorado a partir de sua vinculação ao uso da arte, mais especificamente pela arteterapia. Com as entrevistas realizadas pudemos, além de verificar a aplicação dos conceitos teóricos na vivência dessas mulheres, observar quais os benefícios terapêuticos que a prática trouxe para a autoestima delas e a apropriação de seus corpos de forma valorativa.

Sobre a metodologia, viu-se que a entrevista construída fora suficiente para que o objetivo inicial fosse alcançado. Durante a pesquisa teórica, por outro lado, a escassez de produções no campo mais geral da psicologia - sobre a dança e seu uso -, e no campo mais específico da psicanálise - a respeito da autoestima - dificultaram o desenrolar do trabalho. Dada a relevância das temáticas, vê-se necessidade que sejam exploradas e, assim, que contribuam para o campo como um todo.

Em conclusão, a pesquisa pode demonstrar a constituição psíquica da autoestima, seu vínculo com a imagem do corpo e os aspectos que vão, ao longo da vida, influenciando suas configurações. Sobre a dança, podemos inferir sua prática como participante em processos de melhora da autoestima e da imagem do corpo, comprovando sua tendência terapêutica que, quando associado a um processo terapêutico, pode ser amplificada. Nesse sentido, é de grande valia ao campo da psicologia se pensar o uso da dança como um dos instrumentos terapêuticos disponíveis à prática dos psicólogos/psicólogas e, por se configurar como um instrumento acessível, uma possibilidade de facilitar o acesso de classes sociais mais baixas a intervenções psicológicas.

Aos futuros pesquisadores, vimos surgir outros temas conexos ao tema central proposto e que não puderam ou foram poucos explorados, temas estes que poderiam ampliar a compreensão do fenômeno estudado. São eles: a aproximação entre o corpo gordo e a sensualidade, a autoestima de mulheres com o corpo gordo, a necessidade de criação de um personagem por parte das dançarinas em suas performances, as relações travadas entre dança e a sexualidade feminina, o exercício de feminilidades não normativas por meio da dança, a formação e a importância do grupo de dança, o papel das identificações nessa formação e as dinâmicas presentes em uma formação grupal exclusivamente feminina.

9 REFERÊNCIAS

AMPARO, Denise Matos do; MAGALHÃES, Ana Cláudia Reis de; CHATELARD, Daniela Scheinkman. O corpo: identificações e imagens. **Revista Mal-estar e Subjetividade**, Fortaleza, v. 13, n. 3-4, p. 499-520, set. 2013.

ASSIS, Marília del Ponte de. **Acerca do feminino e do masculino na dança**: das origens do balé à cena contemporânea. 2012. 130 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Educação Física, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

CARLONI, Karla. "Requebrando os quadris": jazz e transgressão feminina nas revistas ilustradas cariocas da década de 1920. **Locus**: Revista de história, Juiz de Fora, v. 25, n. 2, p. 79-99, jan. 2019.

CONCEIÇÃO, Giorgia. **Qual é o lugar do Burlesco no Brasil?** 2018. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/qual-e-o-lugar-do-burlesco-no-brasil/>. Acesso em: 5 maio 2020.

FARO, Antônio José. Origem e divisões da dança: Progressão da dança. In: _____. **Pequena história da dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986. Cap. 1.

FARO, Antônio José. A dança moderna: A dança contemporânea. In: _____. **Pequena história da dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986. Cap. 20.

FEDERAÇÃO BRASILEIRA DE POLE DANCE (org.). **Sobre nós**. Disponível em: <https://www.fbpole.org.br/federacao-brasileira-pole-dance/fbpole>. Acesso em: 4 maio 2020.

FERREIRA, Shirlei Aparecida; VILLELA, Wilza Vieira; CARVALHO, Rosalina. Dança na Escola: uma contribuição para a promoção de saúde de crianças e adolescentes. **Investigação**, Franca, v. 10, n. 1, p.55-60, jan. 2010. Trimestral.

FONSECA, C.C; VECCHI, R.L; GAMA, E.F. A influência da dança de salão no nível de satisfação corporal. **Motriz: Revista de Educação Física**, Rio Claro, v.18 n.1, p. 200-207, jan./mar. 2012.

FREUD, S. (1914a) Introdução ao narcisismo. **Obras completas**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia da Letras, 2010. V. 12.

_____. (1914b) Á guisa de introdução ao narcisismo. **Obras psicológicas de Sigmund Freud**: escritos sobre a psicologia do inconsciente. Tradução de Luiz Hanns. Rio de Janeiro: Imago, 2004. V. 1.

_____. (1917) **Luto e melancolia**. In: Luto e melancolia: Sigmund Freud. Tradução, introdução e notas de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 44-87.

_____. (1938) Moisés, seu povo e o Monoteísmo: Renúncia instintual. Obras completas. In: _____. **Moisés e o Monoteísmo, Compêndio de Psicanálise e outros textos**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2018. V. 19.

GONÇALVES, Annelise Campos. "**Viva o matriarcado pole dance**": uma etnografia das relações entre corpo, gênero e cidade na prática do pole dance. 2017. Monografia - Curso de Antropologia, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

GUIMARÃES, L. M. **Três estudos sobre o conceito de narcisismo na obra de Freud: Origem, metapsicologia e formas sociais**. 2012. 128 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

HANNS, L. A. **Dicionário comentado do alemão de Freud**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996.

HORNSTEIN, Luis. Parte II. Narcisismo - encuentro-sujeto-devenir: Identidad, autoestima y alteridad. In: _____. **Narcisismo: autoestima, identidad, alteridad**. Buenos Aires: Paidós, 2000. Cap. 6. p. 67-76.

_____. Parte IV. Narcisismo y tópicos: Ideal de yo. In: _____. **Narcisismo: autoestima, identidad, alteridad**. Buenos Aires: Paidós, 2000. Cap. 12. p. 169-176.

_____. Parte V. Narcisismo, creación y autoestima: El sentimiento de estima de si na psicoanálisis contemporaneo. In: _____. **Narcisismo: autoestima, identidad, alteridad**. Buenos Aires: Paidós, 2000. Cap. 16. p. 215-217.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-bertrand. **Vocabulário da Psicanálise**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 580 p.

LIMA, Déborah Maia de; SILVA NETO, Norberto Abreu e. Danças Brasileiras e Psicoterapia: Um Estudo Sobre Efeitos Terapêuticos. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, Brasília, v. 27, n. 1, p.41-48, jan. 2011.

MONTENEGRO, Zilda Maria Coelho. **Prática regular de dança: relação com qualidade de vida, autoimagem, autoestima e sintomas depressivos em mulheres pós-menopáusicas de um grupo de convivência**. 2014. 101 f. Tese (Doutorado) - Curso de Medicina, Instituto de Geriatria e Gerontologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2014.

NANNI, Dionísia. O ensino da dança na estruturação/expansão da consciência corporal e da auto-estima do educando. **Fitness & Performance Journal**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p.45-57, 1 jan. 2005. Colégio Brasileiro de Atividade Física, Saúde e Esporte (COBRASE). <http://dx.doi.org/10.3900/fpj.4.1.45.p>.

NASCIMENTO, Malena Morgana Silva do. **Satisfação com a imagem corporal em praticantes/profissionais nos diferentes estilos de dança: uma revisão sistemática**. 2016. 25 f. TCC (Doutorado) - Curso de Educação Física, Universidade Federal de Pernambuco, Vitória de Santo Antão, 2016.

NASIO, Juan-david. **Meu corpo e suas imagens**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. 183 p. Tradução de: André Telles.

NOGUEIRA, S.G et al. Avaliação da imagem corporal e de comportamentos alimentares como possíveis desencadeadores de transtornos alimentares em bailarinas pré-adolescentes. **Revista Nutrir gerais**, Ipatinga, v. 4, n. 6, p. 538- 553, fev./jul. 2010.

PANDOLFO, Priscila Maria; KESSLER, Adriana Silveira. A arte é terapia: arteterapia em grupos comunitários. **Ulbratorres**, Torres, v. 1, p.1-18, jan. 2012.

PASSOS JUNIOR, Washington Luiz. **A sensualidade feminina revelada no tango**. 2014. 48 f. TCC (Graduação) - Curso de Educação Física, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

PELUSO, Natalie Marie. **High Heels and Fast Wheels**: alternative Femininities in Neo-Burlesque and Flat-Track Roller Derby. 2010. 192 f. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia, University Of Connecticut, Connecticut, 2010.

REIS, Alice Casanova dos. (2014a) A arte como dispositivo à recriação de si: uma prática em psicologia social baseada no fazer artístico. **BarBarói**, Santa Catarina, v. 1, n. 40, p.246-263, jan. 2014. Semestral.

_____. (2014b) Arteterapia: a Arte como Instrumento no Trabalho do Psicólogo. **Psicologia**: Ciência e profissão, Santa Catarina, v. 1, n. 34, p.142-157, jan. 2014.

RELLA, Ettore. In the beginning. In: _____. **A History of Burlesque**. San Francisco: Forgotten Books, 1940. Cap. 1 p. 1-2.

_____. Gilbert and Planche. In: _____. **A History of Burlesque**. San Francisco: Forgotten Books, 1940. Cap. 2 p. 2-4.

_____. Take-offs and Puns. In: _____. **A History of Burlesque**. San Francisco: Forgotten Books, 1940. Cap. 3 p. 4-7

SALLES, Carol. **Mulheres mostram como o pole dance vai muito além do erotismo**. 2017. Matéria da Revista Cláudia. Disponível em: <https://claudia.abril.com.br/saude/pole-dance-alem-erotismo/>. Acesso em: 4 maio 2020.

SAVAGE, Caitlin. Part 1: The Tease. In: _____. **Stilettos and sweatpants**: burlesque as an exploration of self. 2013. Tese (Doutorado) - Curso de Artes Plástica em Performance e Coreografia, Millis College, Oakland, 2013. Cap. 1. p. 1-3.

SIMAS, J.P.N et al. Imagem corporal e sua relação com peso e índice de massa corporal em bailarinos profissionais. **Revista Brasileira de Medicina do Esporte**, v. 20, n. 6, nov/dez, 2014.

SOUZA, Jaqueline Cristina Luciano de; METZNER, Andreia Cristina. Benefícios da dança no aspecto social e físico dos idosos. **Revista Fafibe On-line**, Bebedouro, v. 6, n. 1, p.8-13, nov. 2013.

TAVARES, Juliana Regina; PRESTES, Vivian Rafaella. Arteterapia como estratégia psicológica para a saúde mental. **Revista de Iniciação Científica da Unifamma**, Mauá, v. 3, n. 1, p.1-17, jan. 2018.

10 APÊNDICE

10.1 Entrevista

1. Como você caracteriza a relação consigo mesma ao longo da vida (temas: aparência física, personalidade, sentimentos de suficiência/insuficiência, autonomia/dependência, insatisfação/satisfação, autocrítica, relacionamentos sociais/amorosos/familiares, sexualidade)?
2. Quais foram os motivos para iniciar um curso de dança?
3. Ao longo do percurso no curso houveram mudanças percebidas, por você ou outras pessoas, em diversos aspectos da vida?
4. Como você caracterizaria sua relação consigo mesma hoje?
5. Acredita que a experiência com a dança alterou sua autoestima?